No 4042.234

v. 8
1912

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/simrevuemusicale19128pari

REVUE MUSICALE

S. I. M.

4/042.234
8
1912

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts

LA MUSIQUE ET LE CHANT DES OISEAUX, par L. de La Laurencie. ◊ LES ÉTAPES DE LA DÉCOUVERTE ACOUSTIQUE, par A. Sizes. ◊ L'OPIUM SOURCE D'INSPIRATION MUSICALE, par J. Laporte (Opinions de MM. Mariotte et A. Roussel.) ◊ LES LIVRES.

Illustration de Vincent d'Indy.

THÉATRES, par E. Vuillermoz. ◊ CONCERTS, par Reynaldo Hahn. ◊ PROVINCE. ◊ ÉTRANGER. ◊ COURS ET CONFÉRENCES, par G. Rouchès. ◊ MUSIQUE ET JEUNESSE. ◊ ÇA ET LÀ.

UN AN
France et Belgique 15 fr.
Union postale 20 fr.

PARIS, 22, rue St.-Augustin
Téléphone 204.20

Le numéro :
France & Belgique 1 fr.
Union Postale 2 f.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES
AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel FAURÉ, Directeur du Conservatoire.
M. Henry MARCEL, ancien Directeur des Beaux-Arts, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

BUREAU

PRÉSIDENT

M. LE COMTE GASTON CHANDON DE BRIAILLES.

VICE-PRÉSIDENTS

M. LE PRINCE A. D'ARENBERG, *de l'Institut.*
M. LOUIS BARTHOU, *député, ancien garde des sceaux.*
M. GUSTAVE BERLY, *banquier.*

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. J. PASQUIER.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : M. J. ECORCHEVILLE, *docteur ès-lettres.*

MEMBRES DU CONSEIL

Mme ALEXANDRE ANDRÉ.
Mme LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.
M. ANDRÉ BÉNAC, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. LÉON BOURGEOIS, *sénateur, ancien ministre.*
M. GUSTAVE BRET.
M. GUSTAVE CAHEN.
Mme MICHEL EPHRUSSI.
Mme LA COMTESSE GÉRARD DE GANAY
M. FERNAND HALPHEN.
Mme LA VICOMTESSE D'HARCOURT.
Mme LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.
Mme DANIEL HERMANN.
Mme HENRY HOTTINGUER.
Mme GEORGES KINEN.
Mme LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.
M. F. PRÈGRE.
Mme THÉODORE REINACH.
M. ROMAIN ROLLAND.
M. ALEXIS ROSTAND, *Président du Conseil d'Administration du Comptoir National d'Escompte de Paris.*
M. LOUIS SCHOPFER.
Mme SÉLIGMANN-LUI.
M. JACQUES STERN.
Mme TERNAUX-COMPANS.

Supplément à la Revue S. I. M. du 15 Janvier 1913

S. I. M.

1912

April 25-1913
Lucas

TABLE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

AMIS DE LA MUSIQUE (SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES)

N° III p. 62; n° V p. 67; n° VI p. 75; n° VII-VIII p. 65

AURIOL (H.)

Décentralisation musicale . . . . . n° IV p. 11; n° V p. 34

BAGNOLET

Les Festes de Bacchus . . . . . n° XI p. 41

BLANCO (PEDRO)

La Musique populaire portugaise . . . . . n° II p. 41

BORREN (CH. VAN DEN)

Les Virginalistes anglais. . . . . n° XI p. 13

BOULESTIN (X.-M.)

La Flûte enchantée à Cambridge . . . . . n° III, p. 70
Lettres de Londres . . . . . n° IV p. 66; n° VII-VIII p. 78; n° XII p. 60

BRENET (MICHEL)

Madame de Genlis musicienne . . . . . n° II, p. 1

BRUSSEL (ROBERT)

Les Concerts de Mlle Trouhanowa . . . . . n° V, p. 56

BRYAN (INGRAM)

Lettre du Japon . . . . . n° IX-X, p. 69

CASELLA (GEORGES)

La Musique et le Sport. Willy de Blest-Gana. . . . . n° V, p. 72
Henry Deutsch de la Meurthe . . . . . n° VI, p. 78
Léon Auscher . . . . . n° VII-VIII, p. 87

CHAUVELOT (ROBERT)

Choses d'Asie . . . . . n° XI, p. 34

CHITZ (ARTHUR)

Une œuvre inconnue de Beethoven, pour piano et mandoline . . . . . n° XII, p. 24

COLETTE WILLY

Au Music Hall . . . . . n° V, p. 50

CUCUEL (GEORGES)

J. J. Rousseau à Passy . . . . . n° VII-VIII, p. 1

DAUBRESSE (M.)

Enquête sur la condition sociale du musicien. . . . . n° XII, p. 32

DEBUSSY (CLAUDE)

Concerts Colonne . . . . . n° XI, p. 54; n° XII, p. 50

DELAGE (MAURICE)

Lettre de l'Inde . . . . . n° VI, p. 72

DENIZARD (MARIE)

La famille française de Lully . . . . . n° V, p. 1

DOLMETSCH (ARNOLD)

Un cas d'ornementation chez Bach . . . . . n° II, p. 24

DUKAS (PAUL)

Fanfare pour la Péri . . . . . n° V, p. 61

DUNCAN (ISADORA)

Mes idées sur la danse . . . . . n° III, p. 8

DUPARC (HENRI)

Souvenirs de la Société Nationale . . . . . n° XII, p. 1

ECORCHEVILLE (J.)

La vie des sons . . . . . n° IX-X, p. 26

EDITION MUSICALE

n° II, p. 75; n° IV, p. 71; n° V, p. 68; n° VII-VIII, p. 86; n° IX-X, p. 72; n° XII, p. 67

GASCUE (F.)

L'Aurresku basque. . . . . n° IX-X, p. 41

GILSON (PAUL)

Le Chant de la Cloche à Bruxelles. . . . . n° XII, p. 58

HAHN (REYNALDO)

Concerts Colonne . . . . . n° I, p. 60 ; n° III, p. 47

HEINTZ-ARNAULT (EMILE)

Lettre de Berlin . . . . . n° VI, p. 72

HOFFMANNSTHAL (HUGO VON)

Ce que nous avons voulu en écrivant Ariane à Naxos et le Bourgeois Gentilhomme n° IX-X, p. 1

INDY (VINCENT D')

Concerts Lamoureux . . . . . n° XI, p. 56; n° XII, p. 52

J. E.

Un quintette de Fanelli . . . . . n° IV, p. 37
Une séance de Luth . . . . . n° V, p. 63

J. G.

Lettre de Bordeaux . . . . . n° IX-X, p. 58

J. L.

Musique et Jeunesse . . . . . n° I, p. 73

LALOY (LOUIS)

Danses d'Asie . . . . . n° II, p. 39

LANDOWSKA (WANDA)

Piano ou Clavecin. . . . . n° III, p. 72 ; n° VI, p. 76 ; n° VII-VIII, p. 90

LAPORTE (J.)

L'opium source d'inspiration musicale . . . . . n° I, p. 40
La Symphonie en ut mineur de A. Gédalge . . . . . n° IV, p. 57
Un enfant et la musique . . . . . n° V, p. 22
Les Concerts du Conservatoire . . . . . n° XII, p. 55

LAURENCIE (L. DE LA)

Le Chant des Oiseaux . . . . . n° I, p. 1
La Symphonie française de Th. Dubois . . . . . n° II, p. 61
La grande saison italienne de 1752. Les Bouffons . . . . . n° VI, p. 18; n° VII, p. 13

LEFRANC (JEAN)

M. Dujardin-Beaumetz et son septennat . . . . . n° II, p. 15

LEROUX (J.)

Au musée de la voix . . . . . n° VII-VIII, p. 84

LIVRES (LES)

n° I, p. 47; n° II, p. 48; n° III, p. 45; n° IV, p. 48; n° V, p. 44; n° VII-VIII, p. 48; n° IX-X, p. 36; n° XI, p. 46; n° XII, p. 37

LYR (RENÉ)

Jan Blockx . . . . . n° VI, p. 69
Edgard Tinel. . . . . n° XI, p. 63
Enquête sur le théâtre musical Belge :
Réponses de MM. Edgard Tinel, Paul Gilson, Emile Mathieu, Léon Du Bois, Vreuls, F. Rasse, E. Samuel, E. Raway, D. Pâque . . . . . n° VII-VIII, p. 68
Réponses de MM. Ch. Delgouffre, Jean van den Eeden, Jules Destrée, Sylvain Dupuis, Dwelshauwers, Th. Ysaye, Henri Maubel . . . . . n° IX-X, p. 60
Réponses de MM. E. Ysaye, Paul Bergmans . . . . . n° XI, p. 59

MACHABEY (A.)

La Musique des Hébreux . . . . . n° IX-X, p. 4

MARÉCHAL (HENRI)

Le Salon des Musiciens français . . . . . n° XI, p. 65; n° XII, p. 63

MARTY (ANDRÉ F.)

La Société Bach . . . . . n° III, p. 57

MASSON (PAUL-MARIE)

Les idées de Rousseau sur la musique . . . . . n° VI, p. 1; n° VII-VIII, p. 23

MORALES (O.)

Lettre du Japon . . . . . n° IX-X, p. 69

NIN (J. JOACHIM)

Piano ou clavecin . . . . . n° V, p. 75

PERRIN (EDOUARD)

Lettre de Montpellier . . . . . n° IX-X, p. 55

POIRÉE (E.)

L'oreille et l'image musicale . . . . . n° II, p. 31

PRUNIÈRES (HENRY)

Lettres et Autographes de Lully. . . . . n° III, p. 19
Il faut sauver l'école Niedermeyer. . . . . n° III, p. 65
Lully, fils de meunier . . . . . n° VI, p. 57

RAVEL (MAURICE)

Concerts Lamoureux . . . . . n° II, p. 62; n° III, p. 50; n° IV, p. 55

REVUE DE LA PRESSE QUOTIDIENNE

Bérénice . . . . . n° I, p. 58
La Lépreuse . . . . . n° II, p. 60
Les Bacchantes. La Danseuse de Pompeï . . . . . n° XI, p. 68
Ariane à Naxos (presse allemande). . . . . n° XII, p. 65

RITTER (WILLIAM)

Le " Chant de la terre " à Münich. . . . . n° I, p. 66
Lettre de Münich . . . . . n° IV, p. 65
La " Neuvième " de Gustave Mahler . . . . . n° VII-VIII, p. 41

ROLLAND (ROMAIN)

La Société des Concerts symphoniques populaires . . . . . , n° III, p. 39
Métastase, précurseur de Gluck . . . . . n° IV, p. 1

ROUCHÈS (G.)

Cours et Conférences . . . . . n° I, p. 71; n° II, p. 73; n° IV, 70; n° VII-VIII, p. 82

SAINT-SAËNS (CAMILLE)

Souvenirs d'enfance . . . . . n° III, p. 1

SATIE (ERIK)

Mémoires d'un amnésique. Ce que je suis . . . . . n° IV, p. 69
— Parfait entourage . . . . . n° VII-VIII, p. 83
— Mes trois candidatures . . . . . n° XI, p. 70

SÉRIEYX (AUGUSTE)

Les représentations lyriques françaises de l'Alhambra . . . . . n° VII-VIII, p. 62
Concerts Lamoureux . . . . . n° XII, p. 53

SIZES (G.)

Les étapes d'une découverte acoustique . . . n° I, p. 21; n° III, p. 12; n° VII-VIII, p. 35

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

Section de Paris . . . . . n° I, p. 52; n° II, p. 53, n° VI, p. 84; n° XI, p. 72; n° XII, p. 71

STEIN (DR. RICHARD H.)

Impressions parisiennes. . . . . n° IV, p. 21

SUARÈS (ANDRÉ)

L'homme qui improvise. . . . . n° XI, p. 1

SWIFT

Chez Gabriel Pierné . . . . . n° II. p. 77
Les Faits du Mois . . . . . n° XI, p. 67; n° XII, p. 62

TIERSOT (JULIEN)

La musique de J. J. Rousseau . . . . . n° VI, p. 34

VERSEPUY (MARIUS)

Lettre d'Auvergne. . . . . n° IX-X, p. 58

VUILLERMOZ (EMILE)

LES THÉATRES

La Roussalka — Bérénice . . . . . n° I, p. 53
Ma Mère l'Oye. — La Lépreuse . . . . . n° II, p. 55
Le Cobzar. — Les deux Pigeons . . . . . n° IV, p. 52
Roma . . . . . n° V, p. 51

Igor Strawinsky . . . . . n° V, p. 15
La Grande Saison de Paris . . . . . n° VI, p. 62
Le Conservatoire. — L'Ecole de Gymnastique Rythmique . . . . . n° VII-VIII, p. 55
La " Festwoche " Richard Strauss à Stuttgart . . . . . n° XI, p. 49

WELLESZ (EGON)

Schönberg et la jeune école viennoise . . . . . n° III, p. 21

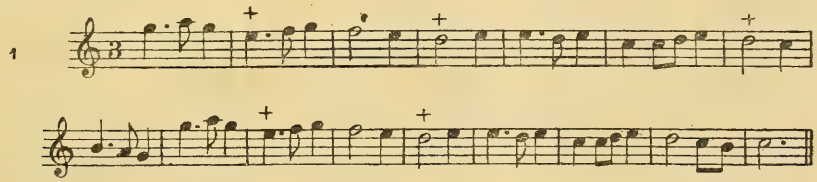
WYZEWA (T DE)

Don Juan à l'Opéra Comique . . . . . n° V, p. 53

LE CHANT DES OISEAUX

A PROPOS DES DEUX OUVRAGES RÉCENTS

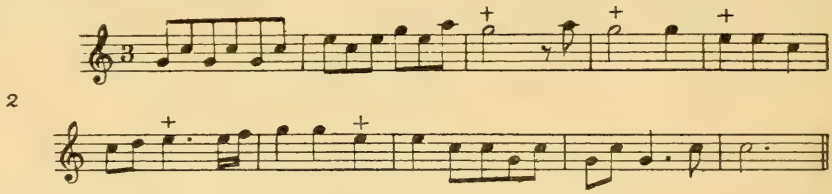
De toute antiquité, le chant des oiseaux a préoccupé les hommes ; chasseurs, augures et poètes ont utilisé ou magnifié les voix qui montent de la forêt et de la lande, ou qui emplissent les vergers de leur pépiement joyeux. Tous ont tendu leur attention vers ce que disent " nos frères les oiseaux ". " Ils sont l'écho de Dieu et de l'homme, écrit Michelet. Ils s'associent aux bruits, aux voix, y ajoutent leur poésie, leurs rythmes naïfs et sauvages. Par analogie, par contraste, ils augmentent et complètent les grands effets de la nature. " Mais, non content de les écouter chanter, le " roi de la création ", maître d'école incorrigible, s'est imaginé de les instruire en leur imposant sa propre musique. De grands musiciens n'ont pas dédaigné de composer des airs à cette intention, tel Lully lui-même, qui introduit dans son *Ballet de l'Amour malade* de 1657 une " Gigue pour apprendre à des Oiseaux sur le flajolet " [1] :



La possibilité du dressage musical des oiseaux a déjà suscité une littérature

[1] Bib. nat. Vm^6, 5. f° 9.

considérable dont nous ne retiendrons ici que l'ancien et curieux ouvrage d'Hervieux sur les serins de Canarie.[1] A entendre ce pédagogue, les serins ne seraient pas tous également doués au point de vue de la musique, et il y aurait, parmi eux, de bons et de mauvais élèves, voire des cancres. Pour les dresser, il convient de leur éviter tout surmenage et de prendre garde à ne pas mélanger les airs qu'on leur " serine ". Cinq ou six leçons par jour suffisent à un serin de qualité moyenne, à raison de deux le matin, deux le soir et une dans la journée. Hervieux conseille de mettre dans le répertoire des élèves le petit *Prélude* suivant, que " tout le monde sait être fait pour les oiseaux " :



auquel on ajoutera la " marche des *Surlopes* ou *Surlobes* ", qui n'est autre que la marche, très connue au commencement du XVIIIe siècle, du régiment de Zurlauben. Quand les serins possèdent ces deux morceaux, " en perfection ", on doit être très satisfait, assure Hervieux. Encore que ce dressage des oiseaux chanteurs présente le plus vif intérêt au point de vue de la psychologie des animaux, il est loin de soulever des problèmes aussi nombreux et aussi graves que le chant des oiseaux lui-même, que leur chant naturel dégagé de toute influence humaine. Deux ouvrages récents viennent d'attirer à nouveau l'attention des musiciens et des savants sur cette importante question.

Tout d'abord, il s'agit de constituer un matériel de documentation aussi complet et aussi exact que possible ; il s'agit, comme pour le Folklore, de recueillir des chants d'oiseaux et de les noter. C'est à cette besogne que s'est consacré le Dr Voigt, dont l'*Excursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen*[2] représente le travail le plus considérable et le plus précis qui ait été effectué jusqu'à ce jour dans cet ordre d'idées.

Il est à peine besoin d'indiquer à quelles difficultés de toute nature on se heurte lorsqu'on veut procéder à l'examen des manifestations vocales

[1] *Nouveau Traité des Serins de Canarie*, dicté à S. A. S. la Princesse, par J. C. Hervieux, Paris, in 12. 1709.

[2] Prof. Dr A. Voigt, *Excursionsburch zum Studium der Vogelstimmen, Praktische Anleitung zum Bestimmen der Vögel nach ihrem Gesange*, 5e Ed^on, Leipzig, Quelle et Meyer, 1909.

des oiseaux. En premier lieu, l'étude doit s'effectuer non pas au cabinet, sur des sujets vivant en cage, mais en plein air, sur des chanteurs libres ; assurément, l'observation portant sur des oiseaux captifs serait plus facile ; elle permettrait, notamment, l'emploi du phonographe, et les rouleaux phonographiques déjà obtenus proviennent de cette source ; mais c'est là une mauvaise méthode, ou du moins une méthode qui ne peut servir qu'à compléter des observations pratiquées au grand air, car l'oiseau en cage ne chante pas comme lorsqu'il jouit de sa complète liberté ; il imite la voix de ses compagnons de captivité, ou bien des bruits extérieurs, et son chant se vicie, par conséquent, d'éléments étrangers ; de plus, les meilleurs chanteurs qui appartiennent aux ordres des Passereaux et des Grimpeurs supportent mal le régime de la cage. En second lieu, l'observateur doit présenter des qualités tout-à-fait remarquables d'acuité et de précision de l'ouïe ; de longues années d'études patientes et répétées sont nécessaires pour lui permettre de reconnaître et de différencier les bruits de toute espèce qu'émettent les oiseaux, de les classer, d'identifier les chants, et surtout de les noter. On sait, par une expérience journalière, quel degré de variété atteignent les cris d'oiseaux, combien ils se modifient au gré des circonstances, et en conformité avec ce qu'on pourrait appeler l' " état d'âme " du sujet. Le " terr " du Moineau, proféré en roulement quand l'oiseau s'effraie, contraste nettement avec ses " die " " die " de tendresse.

Il faut enfin noter ces différents bruits, enregistrer les petites mélodies des chanteurs emplumés. Et c'est ici que la tâche apparaît singulièrement ardue.

Depuis longtemps, les ornithologistes ont cherché à représenter par des sons et des syllabes de la phonétique humaine, les sons émis par les oiseaux, et Bechstein, Lentz et Zograph s'aventurèrent, en hardis pionniers, sur ce terrain difficile. [1] Mais, comment parvenir à faire résonner des voyelles en mélange avec des consonnes de la même façon que certains oiseaux ?

Des figurations telles que la suivante, par laquelle on représente le cri du Bruant : " terillillillilli " ne réalisent que des approximations ; consonnes et voyelles ne s'associent pas chez les oiseaux, comme dans notre phonétique ; il se passe là un jeu d'articulations assez semblable à celui du gazouillement de l'enfant en bas âge. La différenciation des consonnes est

[1] On remarquera que certaines désignations verbales de cris d'oiseaux relèvent de l'onomatopée : *grisollement* de l'Alouette, *gloussement* de la Poule, *craquetement* de la Cigogne, *croassement* du Corbeau, etc.

fort malaisée ; elle varie avec l'observateur, et pour le même observateur, avec l'intensité du cri ; on constate même, chez les oiseaux, le phénomène si commun dans la philologie humaine, de l'équivalence de certaines consonnes ; tel entendra ll qui sera noté par un autre rr ; et "bibibi" résonnera tout aussi bien "biwiwi"; il semble donc que, pour les oiseaux, comme pour nous, l=r, b=w, d=t.

Les voyelles se classent par ordre de sonorité ; l'i est éclatant ; a, e et ü sont plus sourds. Ainsi, "zia" correspond à un cri descendant, de sonorité plus assourdie à la fin ; "huid", au contraire, est un cri ascendant, et "eida" peut se traduire par un graphique sinueux.

Etant donné que la plupart des chants d'oiseaux s'accompagnent de bruits articulés et constituent des complexes sonores, leur notation purement musicale en devient extrêmement difficile, car il faut, en quelque sorte, extraire de ces petites articulations phonétiques la ou les notes qu'elles recèlent. Et d'ailleurs, comment s'y prendre pour noter l'élément musical proprement dit ? Cet élément convient-il d'essayer de l'inscrire sur notre portée à 5 lignes ? Mais pour ce faire, il faut estimer la hauteur des sons. Or cette hauteur est, le plus souvent, très grande, car la généralité des mélodies se situe dans une région fort élevée de l'échelle sonore où la discrimination des sons exige beaucoup d'attention. En outre, nous ne fixons la hauteur des sons qu'en les comparant les uns avec les autres, comparaison que facilite l'identité ou la parenté de leurs timbres respectifs. Or, les oiseaux détimbrent fréquemment les sons qu'ils émettent en séries ; ils sont comme de petits orchestres et affectent parfois à chaque son un timbre particulier. On comprendra que toutes ces circonstances compliquent singuliérement l'appréciation des intervalles.

Mais, il y a plus, car, en supposant même qu'on parvienne à estimer exactement la hauteur des sons émis par un oiseau, ce qui est le cas pour le Pinson, il devient presque impossible de placer le son estimé dans notre échelle, parce que les degrés de celle-ci ne comportent que des $\frac{1}{2}$ tons, et, par conséquent, ne sont pas assez rapprochés.

M. Voigt s'est efforcé, fort ingénieusement, de surmonter tous ces obstacles, en imaginant une notation spéciale, établie au moyen d'une série de signes qui ne se distribuent pas sur la portée. Il est parvenu, de la sorte, à créer une véritable séméiologie des bruits ; les sons courts se représentent par des points, et les sons de plus grande durée par des traits.

Les modalités selon lesquelles l'oiseau les émet s'expriment par d'autres figurations. Sont-ils vibrants, ils correspondent à des lignes finement brisées, se suivent-ils en pulsations rapprochées, les points figuratifs se serrent sans intervalles ; ils se disjoignent, au contraire, dès que de courtes pauses viennent s'intercaler entre eux ; le mouvement général des lignes ainsi obtenues présentera les fluctuations de hauteur du chant lui-même, et quand celui-ci procède par rapides " glissandos " ascendants ou descendants, Mr Voigt traduit ces instants sonores par de petites courbes concaves ou convexes. Il invente même un signe représentatif de l'aigreur et du sifflement des sons, et attribue à ceux qui, émis de haut en bas, ont une tendance à s'alourdir, une figuration particulière.

Un pareil système offre le précieux avantage de transcrire, aussi objectivement que possible, les manifestations sonores des oiseaux ; il n'exprime que ce qu'il peut exprimer, et constitue un simple schema de tant de vocalises insaisissables, quelque chose comme une tablature ornithologique. Et de fait, c'est là une méthode prudente, car la plupart des éléments musicaux du chant des oiseaux, hauteur des sons, grandeur des intervalles, modifications dynamiques, etc., présentent une si grande instabilité, même chez un individu donné, qu'il devient illusoire de chercher à préciser davantage. La tablature de M. Voigt résoud donc le problème de la notation musicale des chants d'oiseaux dans la mesure où celui-ci peut être actuellement résolu. Elle ne vise pas à réaliser une représentation intégrale, mais seulement à fournir une représentation approchée, purement schématique, et elle reste assez souple, pour que les variantes si nombreuses soient-elles, aient la faculté de s'y inscrire.

Dans ces conditions, la transcription en notation musicale ordinaire, n'apparaît, aux yeux de M. Voigt, que comme une explication, une image complémentaire, destinée à donner une idée plus tangible de la constitution des mélodies ; elle ne vient, sous sa plume, qu'à titre d'exemple, d'explication.

Après que la méthode et le procédé de transcription ont été exposés, l'auteur les applique à environ 250 espèces d'oiseaux habitant nos régions, en se bornant à étudier les chants et cris caractéristiques de ces espèces, tels que les cris d'appel et les chants d'amour. C'est dire toute la richesse de documentation que renferme son volume.

Une fois les monographies établies avec tout le soin désirable, il devient possible de tenter une classification des chants d'oiseaux, rangés par

ordre de complexité croissante. Cinq rubriques enferment toute cette taxonomie ; d'abord, les cris isolés et répétés, comprenant de deux à quatre notes différentes, puis, les chants simples disposés en séries de notes égales, avec un nombre plus ou moins grand de séries, enfin les véritables mélodies constituées par des phrases et des strophes variables, chants très diversités, exécutés par les meilleurs chanteurs, le Merle, la Grive, l'Hippolaïs, la Linotte, etc.

* * *

On le voit, le travail de M. Voigt se cantonne sur le terrain strictement objectif et zoologique de l'établissement d'une vaste catalogue de chants d'oiseaux. Il est facile de comprendre que l'abondante moisson ainsi recueillie ait tenté l'esprit d'analyse de certains chercheurs, et qu'on ait essayé d'en tirer des conséquences à l'égard des facultés musicales des oiseaux. C'est ce qui nous vaut le très-curieux et très-pénétrant ouvrage de M. Hoffmann. [1]

Ici, on va s'efforcer de coordonner et de systématiser les résultats acquis, les faits enregistrés, et on travaillera à dégager de tout ce matériel documentaire, un ensemble de conclusions tendant à attribuer aux oiseaux une sorte de sens artistique obscur. Il y a, entre l'art humain primitif et les manifestations sonores de la gent ailée,comme un lointain parallèlisme. Aussi bien, la musique humaine, reconnaît-elle ce parallèlisme et cette parenté, puisqu'elle utilise le chant des oiseaux, puisqu'elle ne le trouve pas indigne de s'associer à ses propres mélodies. Et le livre de M. Hoffmann de se diviser tout naturellement en deux parties : l'Art dans le Chant des Oiseaux ; le Chant des Oiseaux dans l'Art.

L'idée d'octroyer aux oiseaux des facultés artistiques n'est pas nouvelle. Depuis longtemps, des penseurs pourtant bien étrangers aux méthodes d'investigation de la science moderne l'ont proclamée ; ils ont senti avec Schiller que l'art n'était point le propre de l'homme. Avec Toussenel, ils ont célébré l'esprit des bêtes, et Michelet a pu traiter le Rossignol de grand artiste : " Artiste j'ai dit ce mot, et je ne m'en dédis pas. Ce n'est pas une analogie, une comparaison de choses qui se ressemblent ; non, c'est la chose elle-même... [2] "

[1] Prf. B. Hoffman ; *Kunst und Vogelgesang*, Leipzig, Quelle et Meyer, 1908.
[2] Michelet, *L'Oiseau*, p. 249.

Si on fait la part de ce que de semblables déclarations contiennent de lyrisme et de simple littérature, il n'en reste pas moins certain que les conceptions anthropocentriques ont fait leur temps, et que, tous les jours, de nouvelles observations rapprochent l'homme de ses frères inférieurs.[1] A mesure qu'on pénètre plus avant dans la psychologie des animaux, on constate des faits troublants, des analogies suggestives. Les expériences si curieuses de M. Hachet Souplet, les observations patientes de M. Cornetz sur les Fourmis, nous ouvrent des horizons jadis insoupçonnés, et nous sentons se former, au sein de ces consciences obscures et hésitantes, que sont les consciences des animaux, des ébauches d'associations, des embryons de concepts et de représentations.

Sans doute, on pourra se demander, avec M. de Hornbostel,[2] si les oiseaux chantent vraiment, au sens humain du terme. Mais c'est là, nous semble-t-il, une réserve bien subtile. Où commence et où finit la Musique ? Quel est le critérium qui nous permet d'affirmer que ceci est musical et que ceci ne l'est pas ? N'y-a-t-il pas une grande témérité, en même temps qu'une grave erreur de méthode à enfermer dans une formule immobile un processus tel que la Musique ? car, nous ne l'ignorons pas, la Musique varie dans le temps et dans l'espace, même sur le seul plan de l'art humain ; nombreux sont ces rapprochements qui peuvent s'effectuer entre le chant des oiseaux et la musique des hommes primitifs ; tous deux ne paraissent admettre que des différences de degré, et non des différences de principe. Au surplus, la possibilité du dressage musical des oiseaux ne plaide-t-elle pas en faveur d'une espèce de sens artistique ?

Comme nous, les oiseaux utilisent, dans un but pratique, les bruits et les sons ; il en est, parmi eux, qu'on peut qualifier d' " instrumentistes " ; Colombes, Dindons se servent de leurs ailes pour réaliser des bruits destinés à attirer l'attention. Les oiseaux émettent presque tous des cris d'appel, et à l'époque des amours, comme emporté par un élan psychologique, leur chant s'énonce plus haut, plus clair, plus varié.[3] De même que les hommes, ils présentent des différences profondes au point de vue du développement des facultés d'expression sonore ; les uns ont pris de l'avance, les autres demeurent stationnaires. Si on objecte que leurs mélodies amalgament des

[1] Citons parmi les auteurs qui ont traité des rapports psychologiques existant entre l'humanité primitive et les animaux outre Darwin, MM. Engel, Konrad Lange, Groos, etc.

[2] Erich, M. v. Hornbostel. *Musikpsychologische Bemerkungen über Vogelgesang.* (Bulletin mensuel de l'I. M. G., février 1911).

[3] On consultera sur ce point la curieuse étude de M. Groos : *Les Jeux des Animaux,* (1902).

bruits inexprimables avec des motifs vraiment musicaux, on répondra que ce mélange se rencontre aussi dans l'espèce humaine. Ne s'agirait-il point là d'une manière de *parlando* intercalé entre des parties plus lyriques ? Et d'ailleurs, comment distinguer de façon absolue les bruits et les sons ? L'isochronisme des oscillations, constitue-t-il un élément de différenciation vraiment essentiel, apporte-t-il un moyen de classement définitif ?

En outre, ne voyons-nous pas la musique humaine, elle-même, incorporer, sinon le bruit, du moins la transposition du bruit, et faire siens, dans le récitatif de la déclamation lyrique, le cri, le cri de passion ou d'effroi, la clameur de la bête humaine torturée ?

Un autre rapprochement entre l'homme et l'oiseau chanteur paraît susceptible de se fonder sur l'existence des dialectes, des patois. Il y a des dialectes chez les oiseaux. Il y a aussi, chez eux, et au sein de la même espèce, d'énormes différences individuelles ; telle Grive chantera médiocrement et ne connaîtra guère que son répertoire générique, que sa musique sociale, tandis que telle autre témoignera d'une curieuse initiative ; elle variera le thème de l'espèce, ou se créera des motifs individuels. Voilà encore un trait commun avec l'humanité, car la musicalité humaine est bien plutôt fonction des individus que des peuples et des races ; elle évolue au moyen de ces individus supérieurement doués que sont les grands musiciens, les " surhommes " musicaux. Tous les observateurs, et M. Hoffman le remarque justement, savent que l'étude du chant des oiseaux doit porter de préférence sur les individus d'élite, sur ce qu'on pourrait appeler les " suroiseaux ".

Un fait s'impose lorsqu'on étudie les éléments musicaux du langage des oiseaux, c'est leur extrême inconstance, leur quasi-perpétuelle variabilité, et ceci nous permettra d'expliquer ce que certains points de la thèse infiniment séduisante de M. Hoffmann affichent d'un peu tendancieux et même de fantaisiste.

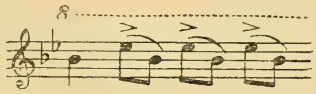
L'auteur passe en revue la hauteur des sons, les intervalles, la rythmique, la métrique, le *tempo*, la dynamique, et au cours de cette étude, il accumule les observations et les interprétations les plus ingénieuses. Il semble à peu près établi qu'il n'existe pas d'étalon normal des sons chez les oiseaux ; le même individu variera de la façon la plus déconcertante l'intonation d'un même motif mélodique. Cependant, ce n'est point à dire, qu'on ne puisse remarquer une certaine constance tonale ; le Coucou, par exemple, présente le minimum de variation dans

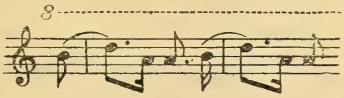
l'intonation de son thème de deux notes, lequel oscille entre des limites assez étroites [1] : c'est tantôt la petite, tantôt et plus souvent, d'après les observations du professeur Oppel, la grande tierce. De même, les Mésanges, les Grives, les Merles, les Linottes se caractérisent par la fixité de leurs intervalles mélodiques, et aussi par la parenté très-marquée de ces intervalles avec les nôtres. On peut dire que ces oiseaux emploient des intervalles proprement musicaux, dans le sens humain du mot, particularité qui doit retenir notre attention et nous inciter à examiner tout spécialement leurs mélodies.

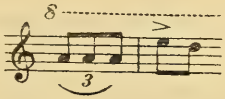
* * *

Remarquons, avant d'aller plus loin, que l'inscription dans notre système musical des intervalles en question ne comporte guère qu'une erreur du même ordre que la plupart de celles qui affectent maintes réalisations vocales, voire instrumentales d'une mélodie donnée. Remarquons aussi qu'il n'y a rien d'impossible, a priori, à ce que, dans l'immense diversité des chants d'oiseaux, diversité encore augmentée par les variantes d'intonation (on compte environ 13000 espèces d'oiseaux), il se rencontre des thèmes, des groupements d'intervalles susceptibles de s'inscrire à peu près exactement dans notre système de musique.

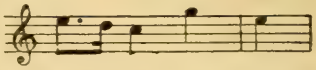
Cela posé, voici quelques exemples d'intervalles comparables aux nôtres. Sans parler de l'absence d'intervalles, de la répétition pure et simple de la même note qui caractérise certains chants, on peut citer de fréquents battements de seconde. A côté du Coucou, la Mésange noire utilise les deux tierces. La quarte se fait jour dans ce motif de Merle :

3 

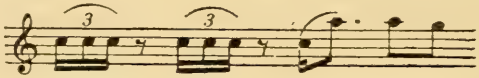
ou dans celui-ci : 4 

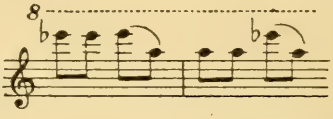
La quinte juste : 5  est plus rare que la quinte

[1] Sur ce point, voir Prof. Dr Thomas, *Die Mannigfaltigkeit im Kukusrufe*, Eisenach, 1906.

diminuée. Cependant, notre collègue M. Poirée a entendu un Merle qui employait la quinte juste, et qui chantait : 6 

M. Voigt a observé, chez la Linotte, le gracieux motif ci-après où se glisse une sixte pensive :

7 

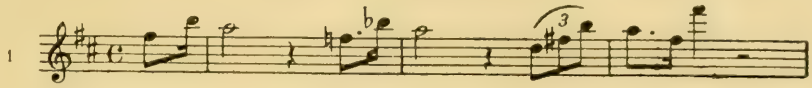
Généralement, les intervalles employés par les oiseaux n'excèdent pas l'octave. La Grive, la Sylvia atricapilla font résonner des thèmes de trois notes issus de l'accord parfait, et le Contrefaisant (Hippolaïs hippolaïs), après avoir répété sans relâche des quintes diminuées engagées dans des motifs directs ou renversés : 9  exécute des arpèges ascendants sur le mi aigu.

De la constatation de ces " intervalles purs ", chez les oiseaux, à l'harmonisation des thèmes qui les contiennent, il n'y a pas loin, et, entraîné par sa thèse qu'il soutient au reste avec une habileté consommée, M. Hoffmann ne manque pas de rattacher certaines figures mélodiques d'oiseaux à notre système harmonique occidental. Il interprète telle mélodie en majeur, telle autre en mineur, et parle de modulations, de notes de passage etc., toutes spéculations qui relèvent peut-être trop de la fantaisie.

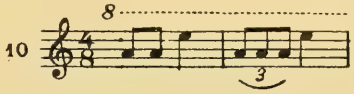
Bien certainement, en effet, le musicien, en prêtant l'oreille à un chant de Merle, par exemple, à un de ces chants complexes et altérés qui font de cet oiseau un " moderne " vis-à-vis de la Grive plus classique, le musicien, dis-je, se laissera inconsciemment guider par ses habitudes mélodiques et harmoniques ; il n'entendra pas les intervalles réellement chantés par le Merle, mais bien ceux qui lui sont fournis par sa mémoire et qui se rapprochent le plus des intervalles contenus dans le chant de l'oiseau. La réalité opère ici par suggestion et déclanche des souvenirs, de sorte que l'observateur se trouve porté à styliser ce qu'il entend, et à le noter en conséquence.

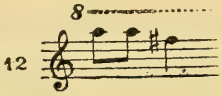
Toutefois, dans ces notations approchées et un peu suspectes, on rencontre, çà et là, comme des modulations, témoin le mouvement d'une

curieuse mélodie transcrite par H. Riemann, à l'audition d'un Merle excellent chanteur :



Le développement du sens du rythme, chez l'oiseau, ne paraît pas aussi avancé que celui de l'élément mélodique, et il n'est pas rare de rencontrer de très bons chanteurs qui sont de médiocres rythmiciens. Au demeurant, l'architecture rythmique des motifs apparaît, en général, très simple ; elle est d'autant moins régulière que l'intonation reste plus confuse, et se précise avec les progrès de celle-ci. L'évaluation des rythmes offre, du reste, de grandes difficultés. Certains oiseaux (Caille, Coucou, Grimpereaux) n'emploient guère que des rythmes uniformes, constants ; d'autres associent les rythmes binaires et ternaires (Pouillot, Grive) :



Les Mésanges aiment le rythme anapestique:  'qu'elles redisent trois ou quatre fois, et que l'on rencontre si fréquemment dans toute la musique du XVIIe siècle. Les rythmes pointés avec départ anacrousique, caractéristiques de l'*Ouverture à la française*, ne sont pas rares, et la Grive détaillera quelque chose comme :

Rien de plus incertain, d'ailleurs, que les résultats auxquels conduisent les observations d'ordre métrique ; ils changent d'un observateur à l'autre pour le même chant d'oiseau. Ce que M. Voigt mesure 3/4, est mesuré 4/4 par M. Hoffmann, et 5/4 par M. de Hornbostel. Plus précis sont les faits d'accentuation.

Quant au *tempo*, il varie dans des proportions considérables, mais reste généralement très rapide. Les oiseaux chantent vite, très vite. On peut formuler, à ce point de vue, le classement approximatif suivant : *Presto*, Hippolaïs — *Allegro*, Mésange charbonnière — *Allegretto*, Linotte, Pic-vert — *Allegretto*, Pouillot fitis — *Moderato*, Bruant, Caille — *Adagio*, Cygne. Mais il ne s'agit là que de cadres, à l'intérieur desquels

les chanteurs à plumes introduisent une foule d' " accelerandos " et de " ritardandos ".

Les observations effectuées sur le terrain dynamique montrent que la force des sons émis par un oiseau n'est pas en relation avec ses dimensions. On a, comme pour le *Tempo*, cherché à établir un classement des oiseaux, rangés selon l'intensité de leur chant. Aux deux extrémités de ce classement se tiennent les Mésanges qui chantent pianissimo et le Pic-vert dont le cri éclate fortissimo. Des contrastes dynamiques, des nuances laissant se succéder les piano et les forte se manifestent, du reste, dans nombre de chants d'oiseaux, chez les Sylvia, par exemple, et surtout chez le Rossignol qui n'ignore ni le "crescendo", ni le "diminuendo". La conclusion du chant du Pipit s'effectue même " zmorzando ".

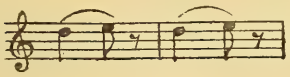
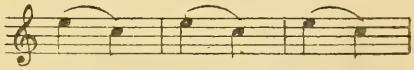
* * *

Et maintenant, convient-il d'aller plus loin, et de se demander si nos petits chanteurs, déjà si remarquables par la texture et par le développement de leurs mélodies élémentaires, se montrent capables d'atteindre à un niveau supérieur, en associant ces mélodies ? Tout d'abord, une question préalable se pose : les oiseaux ont-ils le concept du " motif ", ou bien se bornent-ils à émettre des séries de sons isolés sans saisir les rapports qui existent entre ces sons ? Question essentielle, on le comprend, et qu'il est difficile de résoudre, parce que le " motif " constitue une unité d'ordre psychologique, et par conséquent, d'ordre subjectif. Si l'on compare les agrégations thématiques des oiseaux avec celles que réalisent les peuples sauvages, on observe, ainsi que le remarque M. de Hornbostel, que les juxtapositions mélodiques des hommes primitifs s'établissent suivant un ordre déterminé. Rien de tel, au contraire, chez les oiseaux et M. Hoffmann, assez imprudemment pour sa thèse, déclare que leurs mélodies s'assemblent au hasard et sans s'inspirer de quelque règle que ce soit. De là à décréter entre la musique humaine et celle des oiseaux une différence fondamentale, il n'y a que l'épaisseur d'une conclusion. Mais, que vaut une pareille argumentation ? Que signifie l'expression " sans règles " ? Nous ne le savons que trop au regard de l'art des hommes, car, voilà soixante ans, d'importants critiques qualifiaient *Tannhauser* de " chaos de sons discordants ", et hier encore, les compositions de MM. Debussy et

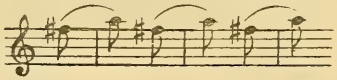
Ravel se voyaient traiter d' " amorphes ". [1] N'y-a-t-il pas, au fond de cette critique, un cercle vicieux, qui consiste à gratifier de l'épithète de musicale toute pièce composée d'après les règles, et à fonder l'autorité de ces règles sur la valeur musicale des œuvres dont elles découlent ? Nous ne prendrons certes pas position dans la question ; il nous suffira de l'avoir énoncée pour indiquer l'importance et la multiplicité des problèmes d'esthétique que soulève le chant des oiseaux.

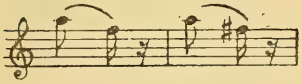
Toujours est-il, qu'en restant sur le plan objectif, on ne peut méconnaître que de nombreuses mélodies d'oiseaux manifestent comme de vagues velléités de " composition ". S'ils ignorent les " formes fermées ", les ordonnances symétriques, les oiseaux, dominés par je ne sais quel lyrisme élémentaire, pratiquent les " formes ouvertes ", les " airs variés ". [2] Certains de leurs chants,par leur recherche singulière de formation et d'association des motifs, paraissent indiquer déjà un très haut degré de perfectionnement.

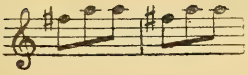
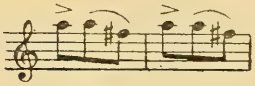
En premier lieu, les oiseaux varient leurs motifs élémentaires, et se livrent à un véritable travail thématique. En veut-on des exemples ? On en trouvera de bien curieux dans les livres de MM. Voigt et Hoffmann. La Sitelle torchepot retournera son thème, et le proposera soit sous la forme :

14  , soit sous celle-ci: 13 

Les mêmes renversements s'observent chez la Mésange, [3] et l'oiseau opère sur ses thèmes directs ou renversés de véritables variations rythmiques.

Ainsi, non content de chanter: 17  il chantera :

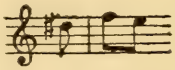
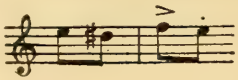
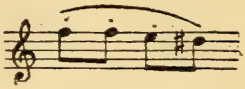
16  , puis, il effectuera des figurations comme :

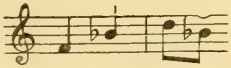
18  ou comme : 19 

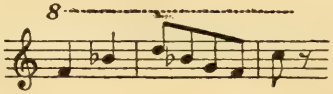
[1] Rappelons, à ce sujet, que, dans un ouvrage qui vient de paraître, M. P. Lacome a très judicieusement remarqué tout ce que les règles formulées par l'Ecole, à l'égard des accords dits *dissonants*, présentaient d'arbitraire. Ne pourrait-on pas adresser un grief analogue aux " règles " qui commandent la morphologie proprement dite ? (P. Lacome, *Introduction à la vie musicale*, pp. 85, 86.)

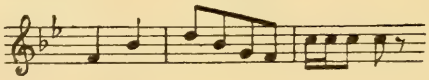
[2] Nous ferons observer, à ce propos, que les " formes musicales " semblent pouvoir se grouper autour de deux types distincts, la construction symétrique (*Air a Da Capo*) et la variation. Voir le récent ouvrage de M. Maurice Emmanuel : *Histoire de la Langue Musicale*, Ch. II, III, IV.

[3] La Mésange charbonniére.

M. Hoffmann signale l'Alauda cristata qui, d'un thème élémentaire pouvant s'écrire : 15  dégage toute une série de motifs voisins, grâce à des allongements ou à des contractions de la "cellule" primitive. On obtient alors, soit : 20  , soit : 22 soit même, par une légère intervention des notes : 21 

Enfin, il cite le cas d'un Merle qui peut se targuer d'être un grand musicien, car ce Merle affiche une ingéniosité étonnante et un sens artistique des plus raffinés. Qu'on en juge. Le Merle de M. Hoffmann s'escrime sur un petit thème très commun chez ses congénères et qui est celui-ci : 23 

Il en tire d'abord : 24  , puis, après une série d'essais, pendant lesquels l'ut final supporte un léger trille, une sorte de vibration, il parvient à dégager la forme définitive suivante, assurément fort jolie, qu'il adopte alors et redit sans relâche :

26 

Un autre Merle s'amuse à varier à l'infini le motif : 25

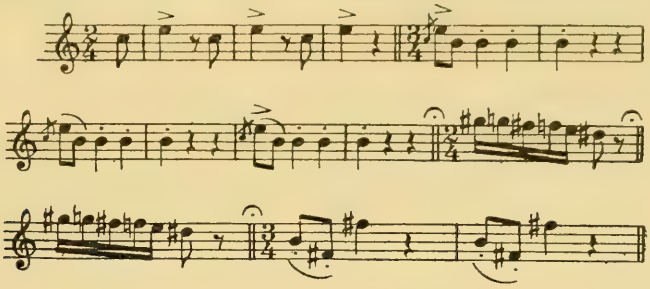
et voici quelques-uns des aspects qu'il lui donne :

27

La faculté de transformer des thèmes élémentaires, une fois constatée, passons à l'association de ces thèmes. Elle s'effectue de façon très-variable. Souvent le thème initial et ceux qui le suivent sont, pour ainsi dire, des motifs communs à toute l'espèce, mais souvent aussi, ils appartiennent en propre à l'individu qui les émet. L'oiseau les groupe par juxtaposition, et

parfois, redit un thème caractéristique qu'il chante complaisamment et qui peut être considéré comme une sorte de *leitmotif* spécial au chanteur. On le voit aligner à la file, avec des rythmes bien marqués, une longue série de courtes mélodies, dont l'ensemble ne manque pas d'un certain charme ; la Grive (Turdus musicus) chantera, par exemple :

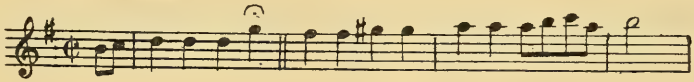
28



Sans doute, ce n'est là qu'un art de marqueterie et bien primitif, mais qui, au point de vue de l'organisation thématique, ne paraît guère inférieur aux mélodies des Patagons, et il semble loisible d'admettre, avec M. Hoffmann, une façon de parenté entre l'art humain et ce qu'il appelle l'art des oiseaux.

On remarquera, dans l'exemple qui précède la multiplicité des points d'orgue, véritables temps d'arrêt par lesquels l'oiseau jalonne sa série de petites mélodies ; il semble qu'après chaque énonciation thématique, le chanteur se recueille avant de lancer un autre motif. Cette disposition esthétique, dirons-nous, est si caractéristique chez la plupart des oiseaux que ceux-ci la manifestent même lorsqu'ils essayent de reproduire des mélodies humaines ; ils y introduisent alors des tenues, des prolongements de valeurs qui les déforment et leur donnent un facies qu'on pourrait appeler ornithologique. Mozart a recueilli un cas curieux de ces déformations, dont on trouvera la mention chez son biographe Otto Jahn.[1] Il a laissé un petit cahier sur lequel il notait, à côté de traductions anglaises, les plus menus détails de ses occupations quotidiennes. Or, à la date du 27 mai 1784, Mozart enregistre l'achat d'un Sansonnet, mention qu'il fait suivre immédiatement de la mélodie suivante :

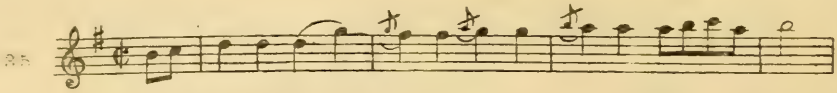
30



avec l'observation : " Das war schön ".

[1] O. Jahn. *W. A. Mozart*, 3e édition, 1889. I. p. 845. — Nous devons l'indication de cette intéressante transcription, par un oiseau, d'une mélodie de Mozart, à l'obligeante érudition de M. de Saint-Foix.

Si l'on veut bien se rappeler, qu'en avril 1784, le musicien avait terminé et exécuté son Concerto de clavecin en sol majeur,[1] dont l'Allegretto débute comme ci-après :



on aura l'explication de l'achat du Sansonnet, car, celui-ci avait évidemment entendu la mélodie de Mozart et la reproduisait en la déformant légèrement, à la grande admiration du musicien. Mozart, qui, du reste, aimait les oiseaux, ne put se dispenser de se procurer un interprète aussi attentif.[2] Le Sansonnet place un point d'orgue sur le sol de la deuxième mesure et hausse d'un 1/2 ton les deux sols de la troisième.

Le chant des oiseaux se tisse d'une foule de petits rythmes, de minuscules embryons thématiques, ou de mélodies très caractérisées qui n'ont pu échapper à l'observation des musiciens. Si la conception de Darwin, suivant laquelle les oiseaux auraient été nos premiers maîtres de musique, est abandonnée, malgré tout ce qu'elle a de séduisant et de profond,[3] il n'en demeure pas moins certain que leur chant et notre art musical possèdent des éléments communs, éléments mélodiques, rythmiques, dynamiques, etc. En écoutant les mille voix de la nature, le " musicien poète " recueille, soit consciemment, soit inconsciemment, la poussière de rythmes et de mélodies que les oiseaux répandent à travers les choses ; il trouve là de petits iambes, de petits trochées, des anapestes, la plupart de nos mètres ; il y trouve des inflexions mélodiques, des contrastes dynamiques, des distributions de sons et de silences ; il recueille enfin des thèmes caractéristiques auxquels il fait, dans ses œuvres, une large place.

Seulement, ces thèmes caractéristiques, ces " leitmotifs " d'oiseaux, sont trop perçants, trop élevés, et la musique humaine, pour les utiliser, sera obligée de les descendre dans l'échelle ; elle les déformera aussi un peu ; elle les nettoiera des bruits non musicaux qu'ils s'adjoignent, et elle les stylisera, tout en leur conservant leurs traits essentiels. Dès le 13e siècle, le chant du Coucou pénètre dans la musique qu'il ne quittera, pour ainsi dire plus. Citons l'*Hortulus chelicus* de Walter (1694) avec son " Scherzo

[1] Köchel p. 362.

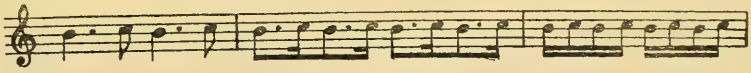
[2] Jahn rapporte que, lorsque le Sansonnet mourut, Mozart lui éleva un petit monument funéraire.

[3] Elle est exposée dans *The Descent of Man* (1871), t. III. Cf : *Les Origines de la Musique et le langage de l'amour chez les Oiseaux d'après Darwin*, par J. Combarieu. (Cours du Collège de France en *Revue musicale*, 15 novembre 1905 pp. 540 et suiv.

d'Angelli con il Cuccu ", puis l'admirable " Coucou " de Pasquini, auprès duquel celui de Daquin a la raideur d'un oiseau mécanique sortant d'une horloge.

Haydn, Mozart, Beethoven emploient l'intervalle de tierce de ces deux notes caractéristiques, [1] et de nos jours, Humperdinck le transcrit très exactement dans *Hansel et Gretel.* Si la Poule vient participer à notre musique, avec Walter, Rameau et Haydn, le cri du Coq éclate annonciateur dans la *Danse Macabre* de St. Saëns, et ni Haydn, ni Schubert n'oublient le rythme sec et serré de la Caille, tandis que Pleyel ne dédaigne pas d'utiliser le chant de la Perdix. Naturellement, le Rossignol occupe une place considérable dans la musique, place trop considérable même, car cet habile virtuose n'a guère pour lui que son admirable instrument. Son chant, qui a inspiré tant d'écrivains finalistes, se compose surtout de bruits vrillants, de menus trilles, de " points d'orgue ", ainsi que le dit M. de Cherville, et, en raison de la difficulté que présente sa notation, les versions que les musiciens en donnent ne brillent guère par la fidélité. Le plus souvent ceux-ci ne retiennent du Rossignol que ses trilles, [2] bien que Jannequin se soit efforcé, dans son *Chant des Oiseaux* de reproduire ses tenues et même les bruits qu'il émet en chantant : ferelify, tu, tu, tu, teo, teo, oyti, oyti, etc. [3] Non seulement, depuis Dario Castello (1621), les compositeurs, et surtout les clavecinistes accumulent dans leurs " rossignols " trilles et vocalises, mais encore de nombreuses " battute ", qui ne semblent présenter aucune intention descriptive, s'inspirent vraisemblablement du " trille " du Rossignol. Ce sont des batteries de seconde, dont le mouvement va en s'accélérant :

36

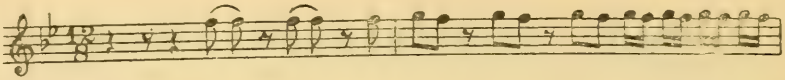


[1] Jannequin dans son *Chant des Oiseaux* de 1528, écrit d'abord très exactement le chant du Coucou, puis le déforme en le développant et en le faisant retentir sur trois notes. Les polyphonistes se servirent fréquemment aux XVe et XVIe siècles des deux notes caractéristiques du Coucou. Citons l'espagnol Juan del Ensina, avant 1496, puis l'allemand Lemlin. Le chant du Coucou a servi à écrire une messe dans la seconde moitié du XVe siècle. M. Brenet : *Essais sur les origines de la Musique descriptive,* Rivista musicale italiana, T. XIV. fasc. 4. 1907.)

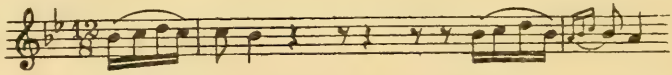
[2] Citons, notamment, les trilles du violon principal, dans le Concerto du *Printemps* de Vivaldi, qui paraissent inspirés par ceux du Rossignol.

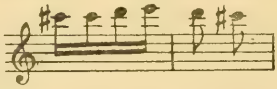
[3] Les anciens contrapontistes, tout en représentant le chant du Rossignol par des motifs conventionnels, s'appliquaient, eux aussi, à reproduire le langage de l'oiseau : fi, fi, oci, oci, etc. (Cf. M. Brenet, *Loc, cit.*)

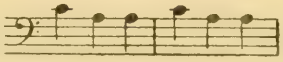
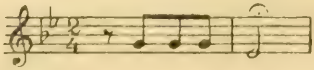
et dont on comparera l'allure avec la notation du chant du Rossignol dans la *Symphonie pastorale* de Beethoven :

37 

Ne laissons pas passer la *Pastorale*, sans signaler quelques particularités curieuses qu'y remarque M. Hoffmann. Tout le monde connaît le dessin de six notes que chantent les premiers violons au début de la " Scène au bord du ruisseau " :

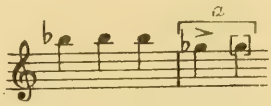
38 

D'un point de vue strictement musical, ce thème rappelle la formule à la tierce supérieure chère aux Mannheimistes et aux symphonistes italiens de la seconde moitié du XVIIIe siècle, mais étant donné le caractère impressionniste du morceau, on a cherché à rattacher le dessin de Beethoven à une inspiration moins scolastique et puisée dans la nature. Or, le Rouge-gorge, commence généralement son chant par deux notes très élevées, peu perceptibles [1] et qu'à la rigueur on peut négliger ; il reste alors un groupe de quatre notes assez rapides qui vient tomber sur deux notes plus longues dont l'une est précédée, comme dans la *Symphonie pastorale*, d'un petit gruppetto. Parfois, même, le motif du Rouge-gorge prend la forme : 31  dont il est difficile de ne pas reconnaître l'étroite analogie avec le thème beethovénien.

Un peu plus loin, Beethoven semble préparer la venue de l'orage par un dessin obstiné : 32  qui n'est autre que l'appel, transporté dans le grave, de la Mésange charbonnière, à laquelle les paysans attribuent la faculté d'annoncer la pluie. Mais il y a mieux. Le fameux début de la 5e Symphonie, ce thème impérieux qui surgit soudain, et dans lequel on a voulu voir l'apparition tragique du destin qui frappe à la porte : 33  ne serait, d'après M. Hoffmann,

[1] Hoffmann, *Kunst und Vogelgesang*, pp. 194, 195.

qu'un simple cri d'Ortolan ; de fait, l'Ortolan (Emberiza hortulana) chante sensiblement le motif initial de la Symphonie en ut mineur ; comme Beethoven, il emploie la grande tierce, et frappe le même rythme que lui ; avec un peu de bonne volonté et un léger coup de pouce, on peut accorder qu'il prolonge lui aussi la quatrième note de son motif, de façon à lui donner un aspect dramatique. Voici, en effet, le thème de l'Ortolan :

34 

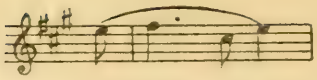
Dans la partie (a) du thème, le sol bémol se répète, mais, à cause de l'accentuation, le second sol s'atténue devant le premier, et on obtient sensiblement l'effet produit par le dessin caractéristique de la 5e Symphonie.

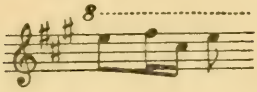
A l'exemple de Beethoven, Richard Wagner, fut un grand ami des oiseaux et leur emprunta nombre de mélodies. M. Hoffmann, qui a étudié de très-près l'utilisation du chant des oiseaux dans *Siegfried*,[1] est parvenu à identifier la plupart des modèles dont s'inspira le musicien. Ainsi, les " Murmures de la forêt " se construisent au moyen de six thèmes provenant tous d'oiseaux forestiers et que Wagner confie à des instruments différents afin de les mettre en pleine lumière. C'est, d'abord, le motif aisément reconnaissable du Bruant, puis un trait bariolé, s'écroulant en cascade : 39 qui ressemble singulièrement au chant du Loriot : 40

Le troisième thème, avec son staccato accéléré, précédant un intervalle répété de quarte, n'est autre qu'un motif d'Anthus trivialis ou Pipit, et le quatrième reproduit assez inexactement les vocalises du Rossignol. Quant aux cinquième et sixième motifs, ils ont été demandés au Merle, mais son confrère humain les traite très-librement, sans intention de stricte imitation.

L'œuvre de Wagner présente, du reste, d'autres exemples d'adoption musicale de thèmes ornithologiques. Qu'il suffise de citer ici l'adieu de

[1] B. Hoffman, *Die Waldvögel-motive in Wagners Siegfried*, Bayreuther Blätter, 1906. (IV-VI).

Lohengrin à son cygne : 41  dont le mouvement mélodique et le rythme sont empruntés à la Grive chanteuse :

42  et de rappeler les nombreuses reproductions de chants d'oiseaux insérées dans les *Maîtres Chanteurs*.

M. Hoffmann termine son attachante étude, en recherchant dans quel ordre chronologique les mélodies d'oiseau reçurent l'hospitalité dans le temple de la Musique. Au Coucou échut l'honneur d'inspirer, le premier, les anciens contrapontistes, frappés sans doute qu'ils furent par l'apparition, au printemps, dans le silence des campagnes, de son appel mélancolique. Puis vint le tour du Rossignol, romantique soupirant des heures crépusculaires, au timbre si velouté, enfin, successivement, le Merle, la Grive, le Coq, la Poule et la Caille acquirent leurs lettres de naturalisation dans les compositions symphoniques et les ouvrages lyriques. On s'adressa d'abord, tout naturellement, aux chants les plus nets de rythme et d'intonation, ou les plus typiques par la qualité de leur timbre, et à l'origine, on se borna à les imiter servilement, puis, au fur et à mesure que le besoin d'expression s'accroissait, que les hommes communiaient plus ardemment avec la nature, on dégagea de ces chants naïfs la précieuse poésie qu'ils contenaient.

Ne doutons point que nos musiciens contemporains, si attentifs à découvrir d'inédites sonorités, si passionnés à scruter l'âme sonore des choses, ne manifestent, plus encore que leurs devanciers, le souci d'appeler en collaboration les petits chanteurs des bois et des plaines ; comme nous, ils remercieront MM. Voigt et Hoffmann d'avoir si bien écouté le chant des oiseaux.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

Courbes vibratoires d'un tuyau d'ut.

Aussitôt que je sus lire, mon père me fit apprendre la musique et le piano. A l'âge de neuf ans — 1865 — je fis mes débuts comme organiste à la paroisse St. François de Castelnaudary, ma ville natale. Grâce à mes premiers maîtres, MM. Froment frères, tous deux titulaires d'un grand orgue, j'eus l'occasion de m'exercer sur leurs instruments et par une circonstance fortuite, de m'intéresser à la facture de l'orgue ; le Cavaillé-Coll à trois claviers de l'église St. Michel eut besoin d'un *relevage* et le maître-facteur, M. Charles Gigout, vint pour y procéder. Je fus délégué pour tenir le clavier au moment de l'harmonisation des jeux. Comme il avait remarqué que je portais un vif intérêt aux phénomènes de résonance des tuyaux et que je parvenais à montrer quelque habileté sur les claviers, il décida mon père à me faire admettre à l'Ecole Niedermeyer, par l'intermédiaire de son frère, M. Eugène Gigout, qui y professait l'harmonie.

J'y entrai en 1868. J'aurais beaucoup à dire de cette école idéale composée d'une cinquantaine d'élèves musiciens ; les aînés se faisant les éducateurs des jeunes ; on n'y parlait que de musique, de musiciens ou d'esthétique musicale. Aux heures de repos, le directeur, M. Gustave Lefèvre, venait souvent se mêler à nos conversations et le samedi, après la lecture des notes de la semaine, il faisait parfois un résumé des faits artistiques nouveaux. Les élèves qui avaient les meilleures notes allaient — par séries de 20 à 25 — aux concerts Pasdeloup le dimanche ; c'est

dire que la routine était bannie de ce milieu. L'enseignement était donné d'après les principes et les traditions du fondateur ; entretenus et développés à cette époque par M. Camille Saint-Saëns et par d'anciens élèves devenus maîtres, tels MM. Eugène Gigout, Adam Laussel, Marloy, etc. D'ailleurs on n'impose pas facilement une routine à cinquante élèves qui sont à tous les degrés de l'enseignement de l'éducation musicale et qui vivent en contact intime et permanent. Une influence heureuse s'exerçait dans ce milieu de forte culture et comme l'écrivait naguère le plus illustre de nos anciens, M. Gabriel Fauré, " on s'y sentait comme dans un bain d'harmonie. "

Mais les jours tragiques de 1870 arrivèrent et au mois d'août je dus rejoindre ma famille à Toulouse, sa nouvelle résidence.

CONTRADICTIONS THÉORIQUES.

J'entrai au Conservatoire et au bout de trois ans j'étais arrivé, non sans succès, au terme de mes études. Toutefois, durant mes deux années de classes de Solfège, je n'avais même pas obtenu un accessit.

A cette époque, l'enseignement n'y ressemblait en rien à celui que j'avais reçu; on se contentait d'imposer la récitation d'une théorie musicale en 90 questions; juste le nombre de numéros d'un jeu de loto! dans le sac duquel chaque élève tirait trois numéros de questions, à chaque examen ou concours. Si j'eusse tiré trois questions se rapportant aux *valeurs de notes*, aux *mesures* et même aux *termes de nuances*, j'aurais eu certainement un 1er prix ; heureusement pour moi — je le reconnais aujourd'hui — il en fut autrement. Peu importe le procédé, mais la partie véritablement musicale de la théorie était caduque et n'était pas même d'accord avec les principes harmoniques admis. Elle prohibait du tableau des intervalles : *seconde diminuée*, *septième augmentée*, *Tierce augmentée*, *sixte dim.* Il ne fallait pas définir les modes au moyen des *notes modales*, mais seulement par la *place des demi-tons* dans les gammes ; d'ailleurs elle ne reconnaissait que *deux notes modales* et elle disait : " pour passer d'un mode à l'autre en conservant la même tonique, l'armature de la clef varie de *trois accidents ?* " [1]

[1] Il fallait dire par exemple, qu'en ré majeur il y avait *deux altérations* à la clef — confondant ainsi dans l'esprit des élèves, des *notes diatoniques accidentées*, avec des notes *altérées*, ce qui est absolument contraire, on en conviendra. — D'ailleurs encore aujourd'hui n'existe-t-il pas des théories qui en disent presque autant !... que l'unisson n'existe pas ; que la seconde diminuée est impraticable — ce qui est dû à ce que l'on confond la *synonymie* avec l'*enharmonie*. — N'écrit-on pas : que les deux tierces ut♯-mi♯ et ré♭-fa, *ne sont pas synonymes ;* tandis que l'on qualifie de synonymes les deux intervalles : ré♭-fa, tierce majeure, et ut♯-fa, quatre diminuée, — intervalles formant une *semi-enharmonie*. Ne parle t'on pas encore de : *gammes enharmoniques*... cela peut-il exister ? sûrement non, puisque deux gammes de ce genre ne diffèrent que par l'*écriture* — d'où synonymie — tandis que l'*enharmonie* est un *phénomène harmonique* produit par : deux notes, deux intervalles ou deux accords *ayant un sens différent* — une *résolution* différente, *opposée*. — Il y aurait encore beaucoup trop à dire.

Bref, comme je ne voulais admettre que des théories vraies et logiques, je passais pour une *forte tête* et je n'eus jamais un accessit de solfège. Cela n'empêcha pas l'administration de me faire nommer moniteur des classes de solfège et de piano des garçons, de 1873 à 1876 et quelques années plus tard, professeur titulaire. Mais ma réputation était faite... j'étais un entêté. Heureusement que les progrès de l'harmonie moderne se chargeant de rectifier les vieilles erreurs, on n'oserait plus dire aujourd'hui que c'était là la théorie de la musique.

PREMIÈRE RENCONTRE AVEC UN PHYSICIEN.

L'entrée dans l'enseignement *officiel* à 17 ans, fut pour moi le commencement de recherches théoriques et de l'essai de leur application. Rien ne force à apprendre comme l'obligation d'enseigner ; mes jeunes élèves m'interrogeaient parce que la théorie ne leur donnait pas de réponse, et je me faisais un devoir de ne leur dire que ce que je pensais être rigoureusement vrai. J'étudiai un Traité de physique élémentaire mais il ne me donna aucune satisfaction. La musique qui y était étudiée, n'est pas la nôtre ; et s'il en est question, c'est pour démontrer que nous nous servons d'une *gamme fausse*.

Je m'adressai alors à un professeur de physique de l'Université. Après que nous eûmes échangé quelques idées, il me dit en manière de conclusion : " Votre théorie musicale ne tient pas debout ; tout y est contradictions. Il est évident que vous pratiquez la gamme *Tempérée* et votre théorie se rapporte par définition à la gamme de Pythagore. Les lois et règles musicales devraient découler des lois de l'acoustique et nul traité de musique n'en parle. "

Sur ma demande, il fut assez aimable de m'initier aux expériences physiques classiques, dans une longue et intéressante séance dans son laboratoire de la Faculté.

Malgré tout l'intérêt que je pris à ces expériences, je ne pus m'empêcher de dire qu'elles avaient peu de rapport avec la musique et que les musiciens ne pourraient en tirer que peu de profit pour la théorie musicale.

GAMME DES PHYSICIENS, DITE HARMONIQUE.

J'entrepris alors l'étude des diverses gammes ; celle des physiciens dite Harmonique, celle de Pythagore et la gamme Tempérée. Au bout de quelques années d'études, j'arrivai aux conclusions suivantes : la gamme Harmonique est un *mode* propre seulement à la musique basée sur les *modes Grecs*, ne comportant ni *notes altératives* ni *transposition*. Cette concordance ; la longue vogue dont a joui le système des modes Grecs ; leur transformation en *modes Ecclésiastiques* — par la nouvelle réglemen-

tation qu'en firent faire St. Ambroise au IVe siècle et St. Grégoire au VIe, — sembleraient être la preuve de l'existence du principe de la gamme dite Harmonique au temps de Pythagore. Ce qui semble encore le démontrer, c'est l'ignorance dans laquelle nous nous trouvons de la détermination d'une gamme particulière ayant pu servir à établir les modes Ecclésiastiques. A ma connaissance, personne ne s'est préoccupé de le savoir et je reste convaincu — jusqu'à preuve du contraire — de l'identité des deux systèmes. Pour que cette gamme — telle que Helmholtz l'a rêvée et qu'il a dénommée *gamme exacte* — s'adapte aux besoins de la pratique musicale, elle oblige l'emploi de 175 *sons différents par octave*. Ces sons diffèrent entre eux de l'intervalle du comma $\frac{81}{80}$. Avec ces 175 sons différents il ne saurait être question ici que du genre de musique qui se pratiquait avant le 17e siècle. J'ai dû renoncer à l'énumération du nombre encore très important de sons différents que viendrait ajouter l'emploi des *notes résolutives*, à cause de la valeur du comma de cette gamme, *qui n'est le sous-multiple exact d'aucun autre intervalle*. Cette gamme est inacceptable pour la pratique musicale ; elle ne peut servir que pour la démonstration des phénomènes acoustiques.

Déjà au début du 17e siècle, Descartes démontrait : qu'il n'était pas logique de vouloir que la gamme musicale tire exclusivement ses rapports des quelques premiers sons de l'échelle harmonique ; il écrivait à cet effet : [1] " Il n'est pas conforme à la nature, de vouloir, comme plusieurs auteurs, dériver toute l'harmonie des vibrations d'une corde, et surtout de la coexistence de quelques sons avec le fondamental.... Une corde n'est qu'une espèce de corps sonore. Elle ne peut pas servir pour établir les principes de l'harmonie; mais seulement pour se faire une idée de l'effet des rapports. " Par l'étude approfondie que j'en ai faite dans l'*Acoustique Musicale Moderne*, que j'espère pouvoir publier prochainement, je démontre la thèse de Descartes ; car il ne suffit pas de croire une chose possible, il faut la démontrer. Or, tous les arguments de Helmholtz sont purement spéculatifs et ne démontrent rien concernant la pratique musicale. Il se condamne lui-même en proposant une gamme composée de 24 sons par octave — au lieu de 175 — tirée du système proposé par Hauptmann ; c'est qu'il reconnaît son principe impraticable. Malheureusement pas un seul musicien jusqu'ici n'a eu le courage de réfuter ses théories. A vrai

[1] Descartes, Tract. de homine, page 3, § 36. Ainsi que Leibnitz, un peu avant Descartes ; Epist. ad diversos, tom. 1, Epist. 154.

dire, tous les ont ignorées et se sont contentés de faire de la bonne musique — avec notre gamme fausse ! — D'autres ont craint de s'attaquer au grand physicien qu'était Helmholtz ; mais nous ne critiquons en lui que le musicien ! ménage-t-on nos musiciens les plus illustres ; cependant ils font de la musique, tandis que Helmholtz aurait empêché d'en faire si on avait eu la faiblesse de l'écouter.

GAMME PYTHAGORICIENNE.

Pythagore — VIe siècle avant notre ère — détermina sa gamme pour corriger les imperfections pratiques de la gamme en usage de son temps et pour transformer les *modes Grecs* en une *tonalité* précise, *chromatique* et *transposable*. Cette gamme fit des prosélytes et son développement fut parallèle à celui des modes Grecs. La gamme de Pythagore, tantôt favorisée, tantôt combattue, selon les lieux et les époques, créa une musique ayant comme caractéristique : un développement plus vaste des impressions harmoniques, par sa précision et sa variété née de son chromatisme.

On n'a donné jusqu'ici que des interprétations erronées de cette gamme ; par exemple : ses notes enharmoniques ont apparu jusqu'à ce jour comme étant distantes l'une de l'autre de *un comma*, tandis que leur effet est en réalité de *deux commas ;* intervalle réel de l'enharmonie musicale.

C'est certainement de cette manifestation que les Grecs Pythagoriciens tirèrent la dénomination de *quart de ton ;* intervalle qu'ils employaient fréquemment — autant que nous-mêmes instinctivement — et que seules les fausses considérations théoriques en cours ont fait disparaître. En tous cas — quoique employé judicieusement par tous les musiciens — ce terme et l'intervalle qu'il représente sont absolument injustifiés d'après nos définitions théoriques. Cependant cette gamme est la base *théorique* de notre système musical.

Au point de vue *pratique*, son imperfection apparut au moment de l'extension de l'échelle musicale dûe à l'intervention des instruments. Pythagore ne pouvait prévoir une étendue aussi considérable — l'orgue de la cité de Sydney, dont les claviers ont cinq octaves complètes et qui possède des 64 pieds, produit onze octaves de sons. —

On sait que la discordance qui existe entre une succession de *douze quintes justes* et une série parallèle de *sept octaves*, est cause de l'impraticabilité de cette gamme. De la modification indispensable du rapport de la quinte naquit la gamme Tempérée.

Gamme Tempérée.

On peut facilement définir cette dernière : gamme de la *synonymie*, ou gamme des sons *neutres*. Elle est la base *nécessaire*, *indispensable* de la pratique musicale. Tous les instruments à sons fixes, à clefs, ou à pistons sont accordés d'après elle.

J.-S. Bach, en composant son *clavecin bien tempéré*, pour démontrer qu'en n'employant que des sons *neutres* on peut faire de la bonne musique, prouva suffisamment le cas qu'il faisait de cette gamme. Il y a un siècle, Chladui, dans son *Traité d'Acoustique*, répondait aux critiques adressées à la gamme tempérée — en ce qu'elle diffère de la gamme Harmonique, qui est basée sur des rapports simples : — " c'est une expérience incontestable que, si l'on entend un intervalle qui diffère très peu d'un autre, exprimable par des nombres plus simples, on croit entendre le plus simple, et que cette illusion est d'autant plus parfaite, que la différence est moindre. Cette illusion est très avantageuse pour nous, parce que sans cela, il n'y aurait point de musique. Pour l'effet, c'est la même chose, si l'intervalle qu'on entend peut être exprimé par des nombres simples ou non. " Malgré l'incontestable nécessité de la gamme tempérée, il n'est pas d'injure qu'on ne lui adresse tous les jours, parce que la théorie musicale affecte de l'ignorer complètement.

Sons neutres et sons résolutifs.

Il existe *deux états* du son musical : l'état *neutre* et l'état *résolutif ;* le premier créant la *synonymie* — ou gamme tempérée — et le second l'*enharmonie* — ou gamme de Pythagore. —

Ce sont ces deux états du son musical qui font dire aux physiciens — du moins à ceux qui ont bien voulu s'occuper de musique d'une manière impartiale — que la musique procède de *deux gammes différentes*. Cette manière de voir des physiciens nous déconcerte, parce que nous ne pratiquons en réalité — d'après nos conceptions — qu'une seule gamme *dont nous faisons varier les sons de l'état neutre à l'état résolutif*.[1] D'où, choc de définitions, qui semble devoir rendre l'entente impossible.

Il faut bien reconnaître que s'il est vrai que nous pratiquons ces *deux états* du son musical, il est vrai aussi que nous le faisons *intuitivement*. C'est même cet instinct qui caractérise le *musicien*, *l'artiste*, ou quiconque en possède les qualités; — on ne saurait confondre toute personne qui fait de la musique, avec un *musicien*. —

[1] Les instruments à sons fixes ne sont qu'une exception parmi les instruments musicaux.

J'écarte volontairement les sons de provenance *harmonique naturelle* dont se servent parfois les instrumentistes *à cordes ;* ces sons se rapportent aux rapports simples. Mais ce n'est là *qu'une exception*, car le plus souvent on emploie les sons harmoniques *factices* et dans ce cas ils se classent parmi les sons musicaux ordinaires.

Mais la science réclame davantage ; elle veut des définitions précises ; elle nous demande : quel rapport y a-t-il entre la hauteur d'un son fixe — ou son neutre — que l'on nomme *diatonique* et le même son *altéré* — ou résolutif — que l'on appelle chromatique.[1] D'autre part : tous les sons chromatiques ne sont pas systématiquement *résolutifs* comme le porte la théorie musicale, puisque les *traités d'harmonie* ne les présentent tels *que dans certains cas*, avec certains accords seulement ; il y a même des accords à double entendement ; par exemple : si l'accord de *quinte diminuée* est considéré sur la *note sensible*, il est *résolutif*, tandis que sur le 2e degré du mode mineur, il est *neutre ;* celui de *septième de dominante*, *résolutif*, devient de 1re espèce, *neutre ;* celui de *septième de sensible*, *résolutif*, devient de 3e espèce, *neutre*, etc... il faudrait donc préciser ; sans quoi, nous dit la science, on ne peut reconnaître votre théorie ; si elle est empirique, la musique qu'elle prétend expliquer l'est aussi. Comment répondre aux exigences de la science ?

LE TON, LE DEMI-TON ET LE COMMA.

Il était important de connaître la valeur des affirmations théoriques se rapportant aux intervalles fondamentaux de la musique. Tout d'abord une question se posait : de quel *ton* est-il question... est-ce le ton 9/8 de la gamme Pythagoricienne, de laquelle découle la théorie musicale, ou du ton de la gamme tempérée qui est la base de la pratique musicale ? [2]

La théorie musicale dit : le ton est composé de 9 commas et il se divise en deux demi-tons inégaux ; le diatonique compte 4 commas et le chromatique en compte 5. Que d'objections à faire... je vais les résumer : 1° d'après *qui* ou d'après *quoi* le ton est-il composé de 9 commas ?... il existe deux espèces de cet intervalle : le comma de la gamme dite Harmonique, d'après lequel le ton 9/8 compte 9c,481 — presque 9c et demi — et le ton tempéré 9c,300 — 9c un tiers; — puis le comma de la gamme de Pythagore d'après lequel le ton 9/8 compte 8c,720 — un peu moins de 8c,3/4 — et le ton tempéré 8c552 — à peu près 8c et demi. — Par définition, la gamme tempérée ne possède pas de comma. Donc, le ton n'a jamais 9 commas ! Dans ces conditions que deviennent les définitions de la théorie musicale ; les physiciens pouvaient-ils prendre en considéra-

[1] Il s'agit des douze degrés chromatiques musicaux, susceptibles d'être tour à tour diatoniques ou chromatiques par l'emploi d'accords appartenant aux diverses gammes musicales, et non des seuls degrés intermédiaires aux notes diatoniques d'une gamme déterminée, comme Helmholtz les a toujours présentés ; il ne faut pas oublier que sa gamme n'est pas transposable.

[2] On sait que la gamme dite Harmonique contient deux espèces de tons, le majeur 9/8 et le mineur 10/9.

tion une théorie dont la base primordiale de ses intervalles était fausse ; qui ne peut dire d'où elle tire ses définitions à défaut d'en avoir de propres ? certainement non.

2° Que devient le demi-ton *neutre* dans cette définition... il n'existe pas ; par conséquent comment apprécier le rapport des intervalles constituant un accord *consonant* ou un accord *dissonant*, tous deux formés de sons *neutres*, avec celui des mêmes intervalles constituant un accord *résolutif ?*

3° Le comma — imaginaire neuvième de ton — est défini comme étant *le plus petit intervalle musical...* il ne peut donc se diviser en *demi comma* pour exprimer : que le demi-ton *neutre* est composé de 4c,1/2 ; cependant le degré chromatique intermédiaire entre deux notes séparées par un ton, partage également l'intervalle de ce ton ?

Comme on le voit, la théorie actuelle de la musique fut créée arbitrairement. Devant l'absence des éléments nécessaires pouvant servir à traduire les phénomènes des sons, les musiciens durent s'en rapporter à leur seule intuition. Malgré tout le mérite de leurs efforts, l'intuition n'a aucune valeur lorsqu'il s'agit de définir scientifiquement une théorie. Malheureusement pour la considération de l'intervalle important qu'est le comma, tous les auteurs de livres de physique — trop confiants dans les théories de Helmholtz — disent que le comma est un intervalle *inappréciable ;* ce n'est qu'avec cette restriction indispensable qu'on a pu croire à la possibilité d'existence du système proposé par Helmholtz ; lequel oblige la *négligence constante d'un comma* sur divers degrés de sa gamme. A côté de cela, on fait montre d'un acharnement inouï vis-à-vis du *douzième de comma* qui constitue la différence entre la quinte *tempérée* et la quinte *juste*. Qu'on juge après cela s'il était aisé de s'entendre et comment les physiciens aidaient les musiciens à développer leur théorie musicale.

Ce qui est certain, c'est que l'abaissement d'un son résolutif est beaucoup plus important que la théorie ne le dit — en l'espèce un demi comma. — Cette altération des sons résolutifs apparaît — pour quiconque l'étudie attentivement — presque égale à la différence qui existe entre le 7e harmonique produit par un cor ou une trompette, et la même note *neutre* de la gamme chromatique. Il en est de même de l'*altération résolutive* en sens inverse de la note sensible. Beaucoup de musiciens ont partagé cet avis.

Expériences de MM. Mercadier et Cornu se rapportant aux sons résolutifs (1869)

Depuis les travaux de Chladui (1809), seuls MM. Mercadier et Cornu avaient eu le courage de prendre la défense de la *musique des musiciens ;* ils avaient publié en 1869, dans les C-R de l'Académie des Sciences, les résultats de travaux extrêmement importants. Faisant appel au concours d'artistes d'une valeur indiscutable, ils expérimentèrent les sons musicaux soumis à une *tendance résolutive.* Ils constatèrent que dans la pratique musicale, le déplacement du 7e degré de la gamme — se transformant en fonction de *note sensible*, — dépassait sensiblement la hauteur de la note sensible Pythagoricienne ; et celui de la *sons-dominante* — en fonction de *septième harmonique de dominante* — s'abaissait, par rapport à la fondamentale de l'accord, à la hauteur du 7e harmonique — c'est-à-dire : dans le rapport 7/4. — Par corrélation, ils confirmèrent la valeur de la *tierce mineure harmonique* 7/6 — qui devient pour les musiciens, la *tierce mineure résolutive.* —

D'après ces expériences, ils affirmèrent : 1^{0} qu'il fallait rejeter l'idée *d'une gamme unique.* 2^{0} qu'il n'y avait aucun intérêt à fixer la limite des nombres premiers pouvant entrer dans la valeur des sons constituant les accords harmoniques. 3^{0} Que le nombre premier 7 — ou 7e har. — s'introduisait naturellement dans les rapports harmoniques de la musique moderne et qu'il pouvait bien en être de même des nombres premiers 11 et 13 — ou 11e et 13e har. — 4^{0} En tous cas, qu'il fallait bien se garder de les écarter systématiquement, sous le prétexte qu'ils correspondent à des sons *qui n'entrent pas dans la gamme ordinaire*, ou qui forment *une succession mélodique qui semble discordante.*

Je dirai plus loin à quel moment j'eus connaissance de ces expériences ; elles furent pour moi la confirmation expérimentale de mes convictions acquises dans la pratique ; je n'avais pas à les refaire. [1]

Dans la Lettre à Goldbuch (1712), Leibnitz s'exprime ainsi : " Il n'est pas impossible qu'il existe quelque part des êtres dont l'oreille plus sensible que la notre soit charmée par des proportions musicales qui nous sont moins agréables. Nous ne comptons pas, en musique, au delà de 5...

[1] J'ai eu l'honneur de soumettre ce résumé à M. Mercadier qui l'a accepté entièrement. Je me permets de faire cette remarque, parce que trop souvent on cite l'opinion émise par M. Mercadier dans son opuscule "*Science Musicale,*" publié en 1855, tandis que les *faits expérimentaux* de 1869 modifièrent cette opinion dans le sens ci-dessus.

D'autre part, dans la thèse très remarquable sur *La consonance musicale*, soutenue par M. Gustave Daumas pour l'obtention du diplôme d'études supérieures de philosophie et publiée dans *Le Monde Musical* de 1907 à 1908, je fus heureux de trouver des citatious d'auteurs qui confirmaient pleinement mes précédentes conclusions théoriques. Il est intéressant de citer ici celle qui est relative aux sons 7, 11 et 13.

En effet, tous les intervalles consonants que nous employons sont représentés par des rapports dont les termes sont pris parmi les nombres premiers 1, 2, 3, 4, 5. Si nous étions doués d'une sensibilité un peu plus délicate, nous pourrions aller jusqu'au nombre 7 ; et je crois qu'on y arrivera en effet. Aussi bien les anciens ne repoussaient pas complètement le nombre 7. Mais on n'ira sans doute pas plus loin que les nombres premiers 11 et 13."

Leibnitz et avec lui beaucoup d'autres auteurs, prévoyait donc il y a deux siècles les progrès de la musique moderne.

GAMME COMMATIQUE DE LA MUSIQUE MODERNE.

Il restait à savoir si ces manifestations étaient *isolées* ou *constantes*. Après avoir repris contact avec les théories de Rameau et les Traités d'harmonie anciens et modernes, j'acquis la certitude que mes convictions étaient confirmées par tous les auteurs. Aucune manifestation des sons *neutres* et des sons *résolutifs* ne leur avait échappé ; seules certaines dénominations diffèrent selon certains cas ; elles manquent souvent de précision ou prêtent à l'équivoque ; tandis que la manifestation des sons *est constante*.

Un physicien de valeur — que je nommerai plus loin, — après de nombreuses conversations que nous eûmes ensemble sur ce sujet, me confirma que c'était bien une véritable *loi harmonique* qui régissait tous ces phénomènes et non de pures *règles de réalisation* s'appliquant à tel ou tel autre accord, comme les Traités d'harmonie semblaient l'indiquer. Il en résulta pour moi deux classements distincts : 1° tous les accords *consonants*, *dissonants* et ceux en état de *résolution exceptionnelle*, ne comportant que des sons *neutres* ; 2° les accords *résolutifs* — ayant la dominante pour base — et les accords *altérés*, comportant des sons *résolutifs*.

Ces conclusions — qui sont *absolument conformes* aux conceptions de *tous les harmonistes* et de la *pratique musicale* — me permirent de trouver en elles l'élément nécessaire à l'élaboration d'une *théorie d'harmonie* venant compléter naturellement la théorie dite *de solfège*. Cette théorie d'harmonie n'existe pas ; on ne pouvait la fonder que sur une démonstration simple et pourtant complète des phénomènes harmoniques. Elle est de toute nécessité pour instruire ceux qui, sans aborder l'étude pratique de l'harmonie, doivent la connaître théoriquement.

Cette connaissance théorique est indispensable pour l'analyse harmonique rapide d'une œuvre, seul moyen de développement de la *lecture musicale*. Elle doit en outre servir d'introduction à l'étude de l'harmonie et servir de guide sûr pour une juste compréhension des Traités d'harmonie,

ces derniers s'occupant principalement des phénomènes particuliers de chaque accord et de leur réalisation.

De l'ensemble des phénomènes musicaux — constatés précédemment et d'autres confirmés par l'étude expérimentale qui va suivre — est née la définition de la *gamme commatique moderne*. Elle a pour base : la *neutralité* de l'ensemble de ses sons et le *commatisme* dont chacun de ces sons est susceptible ; selon les cas généralisés par un seul principe théorique et l'application de la nouvelle définition scientifique de la valeur du *comma* de cette gamme.

Ce sont ces *modes commatiques* employés intuitivement par les musiciens et malheureusement mal définis par nos théories, qui ont dérouté tous les physiciens acousticiens. La réglementation de ces phénomènes sur des bases scientifiques mettra, j'en suis certain, un terme à nos divisions.

Ce principe théorique, je ne puis le dévoiler ici, à cette heure, parce qu'il se rattache à certains phénomènes d'acoustique que j'aurai l'honneur de porter à la connaissance de l'Académie des Sciences ; la publication m'en enlèverait la possibilité. Je ne saurais d'ailleurs, dans cette étude déjà trop longue, donner seulement un aperçu des travaux dont les résultats remplissent, en manuscrit, quatre volumes importants. Je demande donc aux bienveillants abonnés de la revue S. I. M. de m'accorder quelques mois de crédit, qui me sont nécessaires pour la rédaction définitive de ces notes et pour la publication de mon *acoustique musicale moderne*. Mais je peux dire — ce qui plaira sans doute aux physiciens — que la pratique musicale moderne réalise les prévisions de MM. Mercadier et Cornu, relativement à l'introduction des nombres premiers 11 et 13 dans les rapports harmoniques. C'est la nouvelle valeur du *comma*, appliquée à l'étude des intervalles harmoniques, qui me révéla cette particularité.

Vers 1894, M. Mathias, professeur de physique à la Faculté des Sciences de Toulouse — aujourd'hui Directeur de l'Observatoire du Puy-de-Dôme — fit une conférence dans la grande salle du Conservatoire, sur: *Le son et les flammes sensibles*. Le pyrophone et l'expérience de Melde furent pour M. Mathias une occasion très naturelle d'évoquer les relations qui existent entre l'accoustique et la musique et par suite, celles qui devraient exister entre les physiciens et les musiciens. En exprimant l'espoir que ces relations seraient fécondes, M. Mathias ne prit pas garde: qu'il ne faut rien dire devant les enfants ! Peu de temps après il reçut ma

visite. Nos conversations ne tardèrent pas à prendre un caractère sévère. M. Mathias mit de l'ordre dans mes études, en me demandant un résumé de chaque question. Ce fut le point de départ de ma rédaction définitive. Il poussa la complaisance jusqu'à me consacrer une soirée par semaine et la séance s'est souvent terminée après une heure du matin. Il n'est que juste que je lui témoigne avec mes remercîments, toute mon admiration pour la condescendence qu'il a mise, lui physicien, à s'adapter aux habitudes de langage d'un musicien. Nous avons discuté ainsi chaque question, chaque fait, jusqu'à complet accord.

Il ne faut pas croire que ce fut toujours facile ! car si le musicien défendait la cause de son art, le physicien ne lâchait prise que devant des preuves irréfutables et toujours démontrées. Tardivement — trop peut-être pour sa patience — je lui fis l'aveu que je n'avais consulté qu'un livre de physique élémentaire ; que je ne connaissais aucun ouvrage sérieux et je le priai de vouloir bien m'indiquer tout ce qu'il serait utile de connaître... Ne regrettez pas, me dit-il, de ne pas avoir étudié la physique, vous avez pu donner libre cours à votre intuition musicale ; sans idées préconçues vous n'avez eu pour guide que votre instinct et il vous a conduit dans les voies nouvelles, que vous n'auriez pas suivies si vous vous étiez servi des méthodes ordinaires. J'ai donc eu raison de dire en terminant ma conférence : Que les relations entre physiciens et musiciens seraient certainement fécondes ; je m'en félicité aujourd'hui.

M. Mathias m'indiqua les auteurs que je devais lire, parmi lesquels Helmholtz, Chladui, etc. et les travaux spéciaux de MM. Mercadier et Cornu.

Enfin M. Saint-Saëns me vient en aide, depuis 1884 — date de la création d'Henri VIII à Toulouse et à l'occasion de laquelle M. C. Saint-Saëns fit un assez long séjour parmi nous — j'ai eu le bonheur de voir le maître s'intéresser vivement à toutes ces questions d'acoustique musicale. Depuis cette époque, la musique fait l'objet, en grande partie, de nos conversations et de notre correspondance. Je lui dois non seulement le meilleur de mon éducation artistique et musicale, mais encore le courage des recherches abstraites, dont il possède le don jusqu'aux limites extrêmes. Ce n'est pas seulement chez lui de la perspicacité, comme on le croit trop, c'est avant tout une grande puissance de logique. De là cette implacable résistance à tout ce qui n'est pas rigoureusement déduit ; cette irritabilité légendaire, mal comprise

parfois de ceux qui discutent avec lui ; irritabilité que j'admire plutôt, parce qu'elle est la raison au service de la vérité. Il ne s'émeut pas plus que le marbre des critiques même acerbes, pourvu qu'on lui reconnaisse le droit de défendre sa pensée et de critiquer à son tour. Ce n'est pas un entêté, mais un convaincu ; il n'en veut qu'à l'erreur. Je m'arrête, pour ne pas encourir de sa part le reproche de n'être trahi que par ses amis.

J'ai eu l'honneur et le bonheur de lui exposer les parties essentielles de mes travaux et jamais sa collaboration ne m'a fait défaut. Nous n'avons pas toujours été du même avis ; mais je ne discute jamais avec l'arrière pensée de faire triompher quand même mon opinion et je me rends à la logique des faits, quand la discussion poussée jusqu'au bout m'y oblige.

Un jour — c'était en décembre 1895 — entraîné par l'étude des phénomènes de vibrations dans l'atmosphère, je me pris à considérer ceux de la lumière et par extension, les modifications dont ils pouvaient être susceptibles hors de notre atmosphère, dans l'immense Ether. J'eus l'audace d'émettre un doute sur les résultats des expériences de Fizeau. Le maître partait pour l'Egypte en passant par l'Italie ; il alla jusqu'à Louxor — c'est là qu'il écrivit son 5e concerto pour piano et la 2e sonate en mi b pour piano et violon — ; nos lettres se croisaient et la discussion dura jusqu'en avril 1896, date de son retour, — c'est bien là le caractère de deux hommes *têtus*... mais par conviction et dans l'intérêt de la vérité —; son ardeur à la discussion est telle, que dans une de ses longues lettres il débute ainsi : " Vos illusions, mon cher ami, sont comme le chiendent, il ne suffit pas de les arracher, il faut encore extirper les racines ; c'est laborieux, mais je ne désespère pas d'y arriver "; suit un véritable cours de physique.

Comme je lui soumettais encore une objection il m'écrit en mars : " Oh ! oui !!!, vous êtes têtu ! mais c'est fort heureux, parce que de cette façon on peut aller avec vous jusqu'au fond de vos pensées." Heureusement qu'en dehors de cette question toute spéciale, je n'ai pas eu à soumettre à une nouvelle épreuve sa bonté.

En 1881, le maître avait rédigé une note sur *La résonance multiple des cloches* parue dans le volume *Harmonie et Mélodie* de 1890. Cette note attira plus que jamais mon attention sur ces phénomènes acoustiques. Mais autant de cloches, autant d'échelles différentes d'harmoniques ; même pour des cloches qui donnaient approximativement le même son. J'étudiai alors résolument les multiples rapports des sons de l'*échelle*

harmonique naturelle, seulement, prolongée à l'infini. Pour un musicien, c'est une étude passionnante ; on y découvre tous les phénomènes harmoniques modernes ; par conséquent, la justification des procédés mis en œuvre par les musiciens depuis Monteverde.

Certainement que Helmholtz — restreignant volontairement l'étude de cette échelle naturelle aux seize premiers sons, pour justifier sa restauration de la gamme des Grecs — ne voulut pas y voir la loi de nos harmonies : *résolative*, *altérative* et *dissonante*, ainsi que celle des *agrégations tonales*. Ces agrégations s'y manifestent par la succession et l'enchevêtrement des *échelles partielles* des sons fondamentaux ; ces derniers peuvent être limités aux *neuf premiers sons* formant l'accord de neuvième majeure de dominante ; sur ut_1 : ut_1, ut_2, sol_2, ut_3, mi_3, sol_3, $si\flat_3$, ut_4, $ré_4$; sur lesquels se greffent les séries curieuses des *nombres premiers* à partir du son 11 etc.

Au lieu d'une cacophonie, tout cela forme un ensemble merveilleusement harmonique ayant un ut pour fondement. Les échelles partielles superposées de ces neuf premiers sons atteignent le 81e harmonique ; nous sommes loin des seize de Helmholtz [1].

Harmoniques inférieurs. Son prédominant.

M. C. Saint-Saëns ne manquait jamais une occasion de noter au passage un phénomène acoustique quelconque et il me le transmettait. De mon côté je lui communiquais mes observations et lors de nos rencontres nous en tirions des conclusions. Dans la note de 1881, le maître avait observé : que les sons primordiaux entendus dans la résonance des cloches, ne satisfaisaient pas à la loi tirée des cordes vibrantes ; mais qu'il était anormal de les considérer comme quelconques. Si leurs rapports avec le son dit fondamental ne sont pas conformes à ceux de la série naturelle, ils produisent cependant les intervalles musicaux, dont la présence trouve son explication dans l'hypothèse d'une fondamentale que notre oreille ne peut percevoir, en raison de son excessive gravité. A l'appui de cette thèse, il donne un certain nombre d'exemples qui ne laissent aucun doute *pour les musiciens*.

Pour montrer comment nous procédions en face des phénomènes acoustiques intéressants, avant d'avoir trouvé la synthèse de la loi de vibration des corps sonores en général, je crois intéressant de donner ici

[1] Il est juste de remarquer, que le nombre extraordinaire d'œuvres musicales qui existent, aurait dû inciter les physiciens à la recherche des moyens employés par les musiciens, au lieu de proclamer simplement qu'ils avaient une gamme fausse. C'eut été tout profit pour le progrès et la théorie musicale.

quelques fragments de notre correspondance. Un jour le maître m'écrit de La Chapelle St Rémy (Sarthe) :

MON CHER AMI,

" On ne bavarde jamais quand on ne parle que pour dire des choses intéressantes, comme vous avez coutume de le faire. N'ayant pas votre lettre sous les yeux, je ne puis y répondre en détail ; ce sera pour dans deux ou trois jours, quand je serai rentré chez moi. Dans ce village, il y a une cloche que j'ai entendue ce matin et qui donne l'ut_3. Quand le son s'éteint, il fait entendre de lentes vibrations d'une seconde et demie d'amplitude. D'après mon hypothèse, ces vibrations doivent constituer la fondamentale inaccessible à notre oreille, qui serait le *fa* au-dessous de l'*ut* situé à la 6e octave de l'*ut* du 32 pieds. Cela n'est pas impossible. Je livre ces détails à vos savantes réflexions ! Je vous embrasse.

C. SAINT-SAENS ".

Un peu plus tard, à la suite de phénomènes se rapportant à la lumière et au son, il m'écrit :

" ... la lumière et le son étant également produits par des vibrations, les deux phénomènes doivent être analogues. Or, comme je vous l'ai raconté naguère, c'est à la Madeleine que j'en ai fait l'observation ; quand après un accord final, soit du grand orgue soit du chœur, j'écoutais le son qui persiste dans ce vaisseau trop sonore : toujours le son montait d'une façon trés appréciable au moment de s'éteindre. [1] J'ai dans ma chambre à coucher une pendule dont le timbre fait entendre des vibrations secondaires — la fondamentale sans doute — à raison de cinq par seconde ; dans le silence de la nuit, qui permet de distinguer plus longtemps la prolongation du son, ces vibrations s'accélèrent avant de s'éteindre. Expérimentez à votre tour et je suis bien sûr que vous ferez les mêmes constatations ; reste à trouver la cause, tant pour la lumière que pour le son. Pour la lumière, tout le monde a observé le phénomène ; tout le monde sait qu'avant de mourir, le " le petit-bonhomme-vit-encore ", jette un éclat surprenant. Est-ce une accélération ? celle-ci ne devrait-elle pas plutôt amener un changement de coloration ? Il y en a bien une, mais du rouge au blanc. Que se passe-t-il quand un corps incandescent passe du rouge au blanc, *vibratoirement* parlant ?

Je l'ignore, n'étant pas versé dans l'optique. Informez-vous auprès des physiciens compétents. Je n'ai que mon oreille et mon intuition, à vous appartient d'entrer dans le splendide domaine de la science qui m'est interdit. J'aurai été la racine et vous la fleur qui s'épanouit dans la lumière... "

On voit tout l'intérêt que le maître portait à ces questions et les encouragements qui en découlaient pour moi.

[1] Dans l'étude expérimentale dont il sera question plus loin, j'avais cru trouver l'explication de ce phénomène ; mais au cours d'une de nos dernières expériences je me suis convaincu qu'il provenait d'une autre cause.

Donc, depuis 1881, un nouveau problème d'acoustique était posé ; mais les acousticiens n'ont voulu voir dans cette thèse *qu'une idée de musicien.* Cependant, la valeur de celui qui la proposait aurait dû lui faire accorder un peu plus de confiance. On a tenu jusqu'ici le jugement de Descartes pour définitif ; le grand philosophe a écrit en 1618 dans son *conpendium musicae* ; " Le son est au son comme la corde est à la corde ; or, chaque corde contient en soi toutes les cordes moindres qu'elle, mais non celles qui sont plus grandes; par conséquent aussi chaque son contient en soi tous les sons plus aigus que lui, mais non ceux qui sont plus graves." Ceci nous démontre, qu'on peut être un grand philosophe et oublier de considérer la constitution d'une corde. Or une corde est faite d'un ensemble de *cordes* plus *fines* qu'elle, dont la longueur totale peut être quatre, huit, dix fois plus grande que la corde qu'elles servent à constituer. C'est ce qui se produit avec les harmoniques constituant un son.

Personne n'a songé à vérifier la solution de Descartes à propos des cordes, et Helmholtz lui-même est resté sur cette impression sans autre contrôle, en faisant admettre, sans discussion, que: les cloches, comme les diapasons, ne font entendre que des sons accessoires *très élevés*, *non harmoniques* et qui *s'éteignent rapidement.*

Cependant, dès 1714, Tartini avait observé sur son violon des *harmoniques inférieurs* ; mais comme il était absorbé par la théorie des *sons résultants* qu'il venait de découvrir, il les fit se rapporter à ce phénomène.[1]

Rameau constate les harmoniques inférieurs; en 1737 il écrit : " A l'égard des vibrations *plus lentes* que celles du corps total, si elles ne peuvent avoir d'action que sur de plus grands corps, elles servent du moins à fortifier dans l'oreille le son qui les occasionne ". Il reconnaissait donc en principe l'existence *d'harmoniques plus graves* que le son fondamental.

Romien, dans un mémoire imprimé, présenté, le 16 décembre 1752, à la Société Royale des Sciences de Montpellier — et dans une série de mémoires manuscrits dont j'ai eu connaissance au mois de septembre 1910, à la Bibliothèque départementale et dont il est fait seulement

[1] J'ai observé le son d'un certain nombre de violons et de violoncelles, que jouaient de grands virtuoses, généralement, ceux dont le son *portait* dans une grande salle — c'est-à-dire qui avaient une grande résonance — et qui possédaient la qualité de son — ou timbre — qu'on recherche dans les instruments de concert, faisaient vibrer l'octave grave et l'octave aiguë du son émis. Cette particularité se produit surtout avec les sons du *medium*. Tout récemment, après un concert, j'eus le plaisir de m'en entretenir avec M. Enesco, qui me dit les remarquer d'ordinaire ; Il les nomme *sons de poitrine.*

mention dans les comptes rendus de la société — constate le renforcement *d'harmoniques graves* par des combinaisons de sons plus aigus. Il insiste sur l'existence réelle de ces harmoniques.

Savart a signalé depuis, pour les verges longues et minces, l'émission de *sons graves* — notamment l'octave inférieure du son fondamental —. Il se contente, pour les qualifier, de dire : qu'ils avaient la particularité d'être *rauques* et de ne sortir *que par instants*, *comme par explosion.*

Evidemment, les vibrations *lentes* — comme Rameau les appelle — correspondent à des sons *très graves*, ayant peu *d'intensité*, dont la *périodicité* des vibrations est en rapport avec la gravité des sons, n'ayant pas d'autres moyens d'investigation, il ne pouvait en tirer aucun parti.

M. Cornu les constate aussi, dans une longue note publiée dans le *Journal de Physique* en 1896 — dont je n'ai eu connaissance, par M. Mathias, qu'en 1910. — Il démontre : que les *vibrations tournantes* des cordes produisaient des sons qui ont la particularité d'être toujours plus graves que le son fondamental. N'ayant pu dégager la relation que ces sons avaient entre eux, il les nomme simplement : *sons anormaux.* Nous verrons plus loin ce qu'ils sont.

Hugo Riemann, cherchant à démontrer la *consonance mineure* — que l'on trouve tout naturellement dans la 4e octave de la série harmonique naturelle — conçoit une théorie *très ingénieuse*, qui consiste dans le *renversement* des rapports de l'échelle harmonique supérieure — tout comme font les musiciens pour le renversement des intervalles de la gamme — qu'il dénomme *échelle harmonique inférieure.* Cette théorie est si séduisante, qu'il finit par croire à son existence réelle.[1] Nous verrons plus loin que cette conception est absolument en contradiction avec la réalité.

Quant à l'échelle harmonique supérieure des divers corps sonores autres que les *cordes* et les *tuyaux*, la question n'a pas fait un pas depuis Chladni ; la publication de son *Traité d'acoustique* — faite sur la demande de Napoléon Ier — remonte à 1809.

Les travaux de Chladni sont remarquables ; ils sont d'une logique admirable. On peut en conclure que, s'il eut possédé seulement les chronographes enregistreurs que l'on construit aujourd'hui — au lieu d'expérimenter avec de la farine ou du sable fin sur ses plaques ou sur ses verges — il eut solutionné tous les problèmes d'acoustique. Avec ses

[1] Une personne digne de foi, qui fut son élève, m'a assuré que Hugo Riemann avait fini par reconnaître son erreur.

moyens rudimentaires, il crut avoir trouvé la loi se rapportant à l'ordre des harmoniques supérieurs des *diapasons* et des *verges*. Dans ces rapports il crut voir : que les nombres de vibrations de ces sons élevés étaient entre eux comme les *carrés des nombres impairs, à partir du troisième.* N'étant pas suffisamment musicien, il ne put s'apercevoir que les deux premiers, seuls, étaient *harmoniques* ; les trois autres sont faux, *d'après cette loi.*

Encore sur ce point, Helmholtz profita des travaux de Chladni — comme il le fit de ceux de Tartini pour les *sons résultants*, quoiqu'il les présente sous une forme un peu différente — ; sans les soumettre à de nouvelles expériences, il proclama les mêmes résultats et il confirma l'erreur généralement admise : qu'en dehors des cordes et des tuyaux, tous les autres corps sonores *vibraient d'après une loi particulière à chacun d'eux.*

Il est évident qu'aucune relation générale n'a été reconnue jusqu'ici, entre le son dit fondamental et les sons partiels plus aigus de ces divers corps sonores ; encore moins — si je puis dire — entre les *harmoniques inférieurs* et le même son appelé fondamental, puisque leur manifestation était inconnue ou considérée comme anormale.

PRINCIPE THÉORIQUE DE LA RÉSONANCE DES CORPS SONORES.

En généralisant l'application de la méthode musicale employée par M. C. Saint-Saëns, pour l'observation des vibrations des cloches et en multipliant le nombre de ces observations, nous arrivâmes en 1900, à des conclusions toutes différentes de celles des théories admises. Pour ce qui concerne l'acoustique physique, je ne puis donner ici que le résumé suivant : Rien n'a demontré jusqu'ici, d'où le son appelé *fondamental* tire son intensité et sa constitution harmonique ; c'est à dire : dans quelles conditions on pourrait dire avec certitude qu'il est le son *générateur* de ses manifestations acoustiques. L'étude approfondie des manifestations vibratoires d'un ensemble de corps sonores nous a démontré — par la seule audition de ces manifestations et en leur appliquant la méthode harmonique musicale — que le son appelé fondamental jusqu'ici n'est que l'harmonique le plus intense d'un ensemble extrêmement étendu d'harmoniques plus graves et plus aigus que ce son. Par conséquent, il n'est que le *son prédominant* d'un ensemble de manifestations vibratoires, et l'échelle supérieure de ces vibrations, n'est qu'une *échelle partielle* plus ou moins incomplète.

La véritable fondamentale — ou son 1 de l'*échelle générale* — vibre à un intervalle beaucoup trop éloigné, dans le grave, pour être entendue.

Ces conclusions devinrent la base des deux premières communications faites à l'Académie des Sciences, les 18 novembre 1907 et 6 janvier 1908, *après l'étude expérimentale* qui les confirma et dont il va être question.

Après avoir coordonné tous ces faits dans une rédaction méthodique, je crus être au bout de mes peines. Je vins annoncer à M. C. Saint-Saëns mon intention de publier cette longue étude sous le titre de : *Acoustique musicale moderne*. Je le laissai soucieux ce jour là. Quelques jours après il me dit : Vous ne devez pas encore publier vos travaux. A qui va s'adresser un tel ouvrage... aux musiciens ? Dans l'état actuel des théories musicales, ils ne peuvent vous comprendre ; tout ce que vous avez fait pour redresser ces théories sera peine perdue. Les problèmes que vous allez soumettre à leur jugement sont d'un ordre trop élevé pour des musiciens qui n'ont comme nous, que leur intuition pour guide. Il faut vous adresser à des hommes de science, à ceux qui ont les moyens de vous contrôler et de vous comprendre.

Mais lui dis-je, j'ai essayé et ils ne comprennent pas la musique comme nous la comprenons ; leur langage n'est pas le nôtre ; quelques-uns seulement seront en état de me comprendre ; et il faudra peut-être un siècle, comme il en a été de bien des découvertes, pour que la vérité se fasse jour et trouve de nombreux disciples... Non, me dit-il, les esprits sont plus éclairés et on a les idées plus larges, plus généreuses ; apprenez le langage des savants ; soumettez à l'expérience tout ce qui peut-être démontré par la méthode expérimentale et ils vous comprendront. Voyez M. Mathias, reprit-il, lui seul, grâce aux relations que vous avez avec lui, peut vous guider. Vous me trouvez dur peut-être, mais je tiens trop à vos travaux pour vous donner un autre conseil. Et en m'embrassant, il me dit avec un accent qui m'émut : vous êtes assez têtu pour réussir.

Par l'étude expérimentale qui va suivre, on verra quel bon conseil le maître m'a donné.

GABRIEL SIZES.

L'OPIUM,
SOURCE D'INSPIRATION MUSICALE

Ceci n'est pas une "défense et illustration" de l'opium ; ce complexe sujet ne saurait être traité en quelques lignes, en quelques pages : ce sont seulement des notes qui peuvent servir de contribution à une étude définitive sur la bonne drogue, notes spécialisées sur le point qui intéresse les lecteurs de S. I. M.: l'inspiration musicale.

De l'opium, source d'inspiration musicale.

On ne s'est jamais autant occupé du poison de Bouddah que durant ces dernières années, et jamais, par conséquent, on n'en a parlé avec autant de partialité dans l'un et l'autre sens.

Une campagne acharnée a été conduite contre les fumeries de Paris et des villes maritimes Brest, Toulon ; furent traités avec mépris ceux qui avaient le malheur d'y pénétrer : pour un peu le bagne, châtiment nécessaire de ces tarés.

Par contre, surgirent un tas de petits jeunes gens et de trop expansives dames qui réclamèrent l'entière admiration, parce qu'ils passaient leurs journées à " tirer sur le bambou " et affectaient des évanouissements et un ton d'un comique achevé en prononçant le mot " Drogue. "

Des nombreux livres traitant de l'opium, deux pénétraient dans le

public : " Fumée d'opium " de Farrère, et " Fumeurs d'opium " de Boissière, œuvres où, pour des causes romanesques, l'opium traînait un cortège redoutable de faits terribles, de sentiments horrifiquement dévoyés; la majorité de ceux qui les lurent furent enchantés de trouver dans cette très belle littérature la confirmation des accusations infamantes portées contre le " vice d'Extrême-Orient. "

Or, l'opium n'est qu'une simple distraction, un passe-temps qui peut devenir dangereux par son abus comme n'importe quelle distraction, n'importe quel passe-temps ; mais fumé normalement il n'apporte pas plus de troubles à l'organisme que le vin, les liqueurs, le tabac et tous ces " paradis artificiels " que les gens bien élevés considèrent comme parfaitement admis.

Et l'ivresse (je prends le mot dans son sens noble, transport esthétique, enthousiasme intellectuel) qu'il procure est d'une telle qualité que les élus qui y ont goûté sérieusement ne peuvent que sourire devant l'hypocrisie de ceux qui discourent contre l' " abominable passion " en sitotant un combientième apéritif, en fumant un combientième cigare ?

J'ai fréquenté longuement des fumeries d'opium, et dans diverses villes, à Paris, à Brest, à Toulon, même à Anvers, par le hasard d'un voyage d'été ; j'ai suivi pendant des nuits les propos qui sortaient des lèvres des fumeurs ; j'ai noté les phrases balancées qu'ils articulaient avec la douceur que l'on ne trouve que dans l'atmosphère de l'opium ; j'ai savouré l'eurythmie des discussions toujours courtoises, chatoyantes et cependant d'une simplicité exquise de ligne, austères et pourtant d'une profonde joie intérieure et souvent je me suis écrié comme l'un des héros de Farrère :

" Une fumerie est belle comme un fragment de Grèce antique. "

Et par-dessus tout, par-dessus les phrases, et les verbes nombreux et les pensées rares, j'y ai eu la sensation nette de l'âme dégagée de la matière, de l'esprit flottant hors du temps, hors de l'espace et que ces bienheureux trônaient au-delà du monde.

" *And the fever called living*
is conquered at last. "

Et la fièvre appelée vivre est enfin vaincue : si jamais ceci put être articulé ou mérita de l'être, ce fut dans une fumerie devant les bienveillants génies de l'opium.

J'en arrive à la musique, aux musiques de l'opium.

Ah ! que de fois je les ai entendues, ces musiques de l'opium; que de fois elles ont vibré dans mon cerveau tenu sous le joug du " just subtil and mighty... " que de fois j'ai suivi les plus véhémentes symphonies déferlant lointainement ou voluptueusement dans mon imagination.

Et que de fois j'ai entendu les improvisations de l'opium, l'un de nous, moi peut-être se levant et au piano ou sur le violon imaginant les plus étranges accouplements sonores, en même temps que les plus nettement affirmés.....

Ne faut-il pas toutefois se défier de ce que l'on a éprouvé par soi-même ; n'est-il pas nécessaire dans ce domaine si spécial de s'en référer à l'avis de musiciens connus, de n'accepter son jugement qu'autant qu'il confirme celui de gens dont l'appréciation ne saurait être suspecte.

Alors c'est la question du compositeur connaissant l'opium. Où le trouver ? A quelle porte frapper ? Simplicité de cette recherche. Les compositeurs officiers de marines ou anciens officiers de marine.

Un premier nom s'impose à toutes les mémoires: celui de M. Mariotte: M. Mariotte avant de se donner à la divine Muse a erré dans tous les mondes, et sa Salomé, fastueuse, multiple, gardant toute l'horreur et l'incohérence de l'héroïne de Wilde, a commencé d'être conçue dans quelque mer de Chine ou sur le Pacifique immense et doux.

J'ai pu rencontrer M. Mariotte pendant un court séjour à Paris qu'il fit dernièrement, car depuis son départ de la Marine M. Mariotte s'est fixé à Lyon où il est professeur au Conservatoire.

Il me reçoit dans sa chambre à l'hôtel et dès que je prononce le mot " opium " une lueur apparaît dans son regard.

" Ah l'opium, qu'il y a longtemps que j'ai fumé ma première pipe, c'était en 1894,-95, là-bas de l'autre côté de la terre ; j'avais à peine 20 ans ; j'ai d'abord fumé par curiosité de sensation nouvelle : j'y ai pris goût.....

" Un goût profond ?

Un goût profond auquel mon retour en France est venu mettre un terme brutal.

" Alors, actuellement, vous ne fumez plus ?

" Non..... Non.

Dans les yeux du maître un regret latent apparaît.

" Non, je ne fume plus : c'est si difficile en France, et puis le travail qu'il faut que je fasse — je ne trouve pas les loisirs suffisants — ah ! je regrette souvent, je pense à autre fois... "

" Mais, croyez-vous que votre vocation musicale ait été déterminée par l'opium ? "

" Je n'oserais l'affirmer : toutefois l'opium et les longues rêveries qu'il engendre, rêveries où je *voyais* des cortèges sonores a pu ne pas être étranger au développement qui s'est fait en moi à cette époque d'un goût âpre pour les occupations artistiques, pour la musique surtout, goût qui devait bientôt me déterminer malgré moi, malgré mon amour de la mer à donner ma démission. "

" Vous regrettez l'opium et la mer ? "

" Je les regrette comme sources d'inspiration, oui, car il est certain que ce sont eux, — lequel le plus, lequel le moins — qui ont contribué à faire de moi ce que je suis devenu.

" Mais avez-vous écrit quelque-chose directement sous l'influence de l'opium ? "

" Directement non, puisque comme je vous le dis, j'ai cessé de fumer depuis mon départ de la marine, depuis par conséquent que je fais de la musique — mais, en fait j'ai vu autour de moi de trop beaux cas de puissante cérébrale produite par l'opium pour ne pas croire que la Drogue ne puisse être parfois un facteur d'inspiration ou tout au moins une aide merveilleuse pour le travail intellectuel, qu'il soit littéraire, musical ou autre.

Le maître s'est tu : sur sa figure se devinent des sentiments multiples qu'il hésite à formuler : à quoi bon aborder certains domaines réservés. Je vais au devant de sa pensée :

" Que ces idées seraient peu comprises par la majorité du public !

Une ironie imperceptible plisse le visage de M. Mariotte : il me tend une cigarette avec un sourire :

" Cette fumerie-là est permise... "

Et maintenant allons à la recherche de M. Roussel, le compositeur bien connu de la Schola, lui aussi ancien officier de marine.

Par un matin pluvieux je remonte la rue St Jacques et au moment où j'arrive devant l'illustre 269, je me heurte à M. Roussel qui vient d'achever son cours, car à l'instar de son ami M. Mariotte, professeur au

Conservatoire de Lyon, M. Roussel enseigne à la Schola Cantorum tout en écrivant d'exquise musique, d'une hautaine perfection et d'une indéniable originalité.

Ensemble nous quittons le vieux Paris, ce quartier crasseux du Val de Grâces et nous descendons vers la Seine.

Comme nous passons devant une rôtisserie, une des dernières qui puisse évoquer celle de la Reine Pédauque, et qu'une odeur de lèchefrite et aussi de graillon nous monte aux narines, j'en prends prétexte pour dire à mon compagnon :

" Cela ne vaut pas la divine odeur de l'opium ? "

— Et lui de suite :

" Vous avez fumé !

" Et vous ?

La glace est rompue : je sais à quoi m'en tenir, et joyeux, la barbe vibrante dans le vent d'automne, M. Roussel parle :

" Mais oui, j'ai fumé, et ne m'en défend aucunement: c'est stupide, ce préjugé que l'on fait courir sur l'opium : on veut à toute force qu'un fumeur d'opium soit abruti et s'il est certain qu'en Chine (et même en France) on rencontre des gens qui par l'abus exagéré de la drogue se sont ruinés la santé et en meurent, il est également certain que celui qui fume quelques pipes d'opium par jour ne se fait pas plus de mal que celui qui fume quelques cigarettes.

Pour moi je me souviens avec une joie intense de mes premières pipes — là-bas en Chine — (M. Roussel a la même intonation que M. Mariotte pour dire ces quelque mots) et de toutes celles qui ont suivi. "

" Et vous croyez que l'opium puisse être une source d'inspiration musicale ? "

" Si je le crois ! Mais tenez, voici un fait assez pertinent, j'imagine. Mon ami L..., mais je ne veux pas le nommer, car il est encore dans la marine et à l'heure actuelle, on fait une guerre acharnée aux malheureux officiers qui fument — et ils sont quelques-uns vous pouvez m'en croire.

Donc, mon ami X., un breton pur-sang, de famille bien connue en Bretagne un être délicieux de culture, de raffinement intellectuel se trouvait sur le même rafiot que moi, il y a quelques années.

Nous étions dans les parages du cap Horn et vous savez les temps terribles qu'il y a sur ces côtes : une nuit où nous n'étions ni l'un ni

l'autre de service nous fumions côte à côte ; je ne sais quelle inspiration subite bouleversa mon ami, lui fit saisir un cahier de papier à musique et un crayon ; il était très calme, quasi impassible : ses yeux toutefois regardaient ailleurs : ils voyaient quoi ? sans doute par delà les flots forcenés, la Terre de Feu étrange et convulsée, ses habitants, sauvages entre les sauvages ; cela devait lui apparaître avec une netteté impressionnante sans doute, et sans doute aussi le contraste de notre quiétude et de l'horreur extérieur lui souffla au cerveau l'ironie extrême d'un ballet, car ce qu'il écrivait, était rythme de danse : les rythmes de danse les plus étranges que je connaisse, une musique martelée comme certains objets en cuivre avec des plans et des arêtes bizarrement juxtaposés : il écrivit comme cela pendant près de 2 heures : puis l'effet de l'opium cessa et nous quittâmes la fumerie.

Le " ballet Patagon " (on peut donner ce nom si l'on veut à cette œuvre) existe : je l'ai entendu au piano plusieurs fois, et chaque fois j'ai retrouvé les impressions excessives ressenties lors de sa composition.

Si cela peut vous intéresser j'écrirai à mon ami de me l'envoyer et nous le regarderons ensemble."

Je me taisais devant ce récit d'opium plus concluant que tout ce que j'aurais pu imaginer moi-même ; en même temps la parole de M. Roussel s'attendrissait au rappel des souvenirs défunts : j'hasardai une dernière question :

" Fumez-vous encore ? "

" Non, oh non — à Paris c'est si difficile, et puis je n'ai pas le temps — j'ai trop à travailler mais je regarde souvent ma pipe, j'en respire l'indéfinissable relent, je la caresse de la main comme un souvenir d'amour. "

Et nous nous quittons à regret avec un goût de " dross " amer dans le fond de la gorge.

Est-il nécessaire de tirer une conclusion de ces confidences de compositeurs ?

Cela parle suffisamment sans commentaires.

Il est certain que pour la plupart des artistes il n'est nul besoin de recourir à des paradis artificiels pour rattraper une inspiration qui les fuit et que la meilleure hygiène intellectuelle est celle du travail régulier.

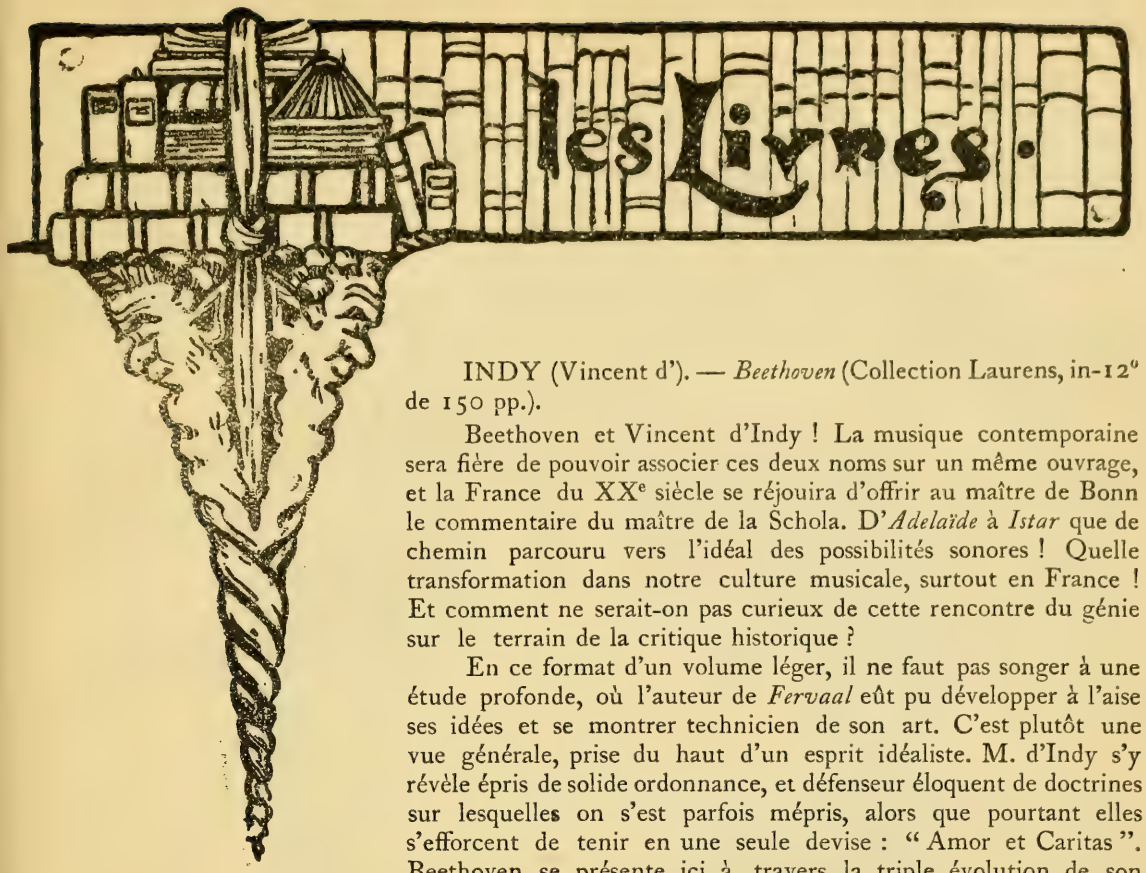
Cependant de toutes les ailes que l'on peut vouloir donner à sa pensée, l'opium fournit les plus riches, les plus souples.

Ses dangers ; je l'ai dit, et MM. Mariotte et Roussel l'ont dit avec moi : il n'y a pas plus de danger à fumer modérément l'opium qu'à fumer modérément du tabac : je n'ai jamais remarqué chez les fumeurs d'opium ces troubles de la mémoire qui existent chez les fumeurs de tabacs ; je n'ai jamais observé ces effroyables ravages dans l'organisme que les journaux ont décrit depuis quelques mois, et qui sont, il me semble, bien les mêmes pour tous les intoxiques que ce soit d'opium, d'alcool, de tabac.... ou d'amour.

Hélas ! ce que je viens d'écrire ne servira de rien, — il n'est pire sourd que celui qui ne veut pas entendre, et après avoir lu ces quelques pages, tu retourneras à tes chères petites débauches, cérébrales ou autres, en vitupérant contre le " vice d'Asie, "

Hypocrite lecteur, — mon semblable — mon frère.

JEAN LAPORTE.



INDY (Vincent d'). — *Beethoven* (Collection Laurens, in-12° de 150 pp.).

Beethoven et Vincent d'Indy ! La musique contemporaine sera fière de pouvoir associer ces deux noms sur un même ouvrage, et la France du XXe siècle se réjouira d'offrir au maître de Bonn le commentaire du maître de la Schola. D'*Adelaïde* à *Istar* que de chemin parcouru vers l'idéal des possibilités sonores ! Quelle transformation dans notre culture musicale, surtout en France ! Et comment ne serait-on pas curieux de cette rencontre du génie sur le terrain de la critique historique ?

En ce format d'un volume léger, il ne faut pas songer à une étude profonde, où l'auteur de *Fervaal* eût pu développer à l'aise ses idées et se montrer technicien de son art. C'est plutôt une vue générale, prise du haut d'un esprit idéaliste. M. d'Indy s'y révèle épris de solide ordonnance, et défenseur éloquent de doctrines sur lesquelles on s'est parfois mépris, alors que pourtant elles s'efforcent de tenir en une seule devise : " Amor et Caritas ". Beethoven se présente ici à travers la triple évolution de son génie et de ses styles. Nous avons la période d'imitation, celle de la production originale, et celle de la réflexion sublime. Chacune de ces étapes est elle-même divisée en trois aspects : les faits de la vie, les sentiments de l'âme et les résultats musicaux. Ainsi se classent devant nous et d'une manière ingénieusement logique les faits d'une abondante biographie, et nous avons une idée parfaitement claire de l'homme, de l'artiste et des œuvres.

On discutera peut-être, non pas cette division consacrée des *trois styles*, mais la valeur que M. d'Indy semble attacher à cette doctrine d'une trinité esthétique. Il peut se faire que le génie parcoure habituellement trois stades : celui de la réceptivité, celui de l'expansion, et celui du retour sur lui-même. Mais on put se demander si cette dernière phase, celle de la réflexion, correspond bien à ce que M. d'Indy appelle " l'instant des œuvres d'art pur ? " La condensation qui se produit alors est-elle véritablement créatrice ? N'est-ce pas plutôt l'heure des tendances, que celle des réalisations ? Après avoir cherché, après avoir trouvé, l'artiste *sait*. Ce qui veut dire que la conscience l'emporte désormais sur l'impulsion des forces instinctives. Il sait ; il a fait le tour de lui-même ; il a accompli le cycle de sa production. Il arrive à cet âge où Hans Sachs des *Maîtres Chanteurs* devient philosophe. C'est par un miracle de survie que le sentiment musical maintient son agitation tumultueuse au sein d'une âme qui s'équilibre dans la paix de l'esprit et dans le repos de la connaissance. Ou plutôt, il faut ici remplacer la spontanéité naturelle, par l'idée-force d'un but à atteindre, d'un devoir à accomplir, d'un dogme à créer. Et nous voici dans les régions de la morale...

Que nous montre d'ailleurs le Beethoven de M. d'Indy à partir de 1815 ? Un homme qui s'arrête et pose un instant la plume, au moment où il s'écrie : "Maintenant, je sais composer ! " Un artiste qui cherche la formule de sa propre mentalité, qui théorise volontiers. Un musicien qui se tourne fièvreusement vers l'histoire, s'applique à faire revivre la fugue de Bach et de Haendel, la polyphonie de Palestrina, les modes anciens du chant grégorien. En un mot, une âme qui se raidit et lutte héroïquement pour faire servir la musique à des fins intellectuelles et morales. Sommes-nous ici dans le domaine de l'Art pur ?

Le Maître que je respecte profondément ne m'en voudra pas de soulever des questions si graves, et qui montrent combien son livre est plein de suggestions fécondes. C'est le propre d'un grand esprit d'élever les faits et les idées jusqu'au point où leur discussion intéresse l'humanité toute entière.

J. E.

NORTAL (Albert). — *La condamnation de Mignon.* Préface de J. Peyrot. (Paris, H. Falque, 1912, in-12° de 230 pp., Fcs 3,50).

En ce volume habilement travaillé, Mignon personnifie le répertoire courant de l'opéra comique, traîné devant le tribunal d'une justice wagnérienne et debussyite, et par conséquent condamné. La fiction est plaisante. Elle dure peut-être un peu longtemps. Une *nouvelle* fantaisiste sur ce sujet eut été charmante. Un livre est un peu pesant, et se traîne. Je crois cependant qu'il aura son succès dans ce public qui entretient la gloire de *Faust* ou de *Mignon*, et qui, pour l'heure, hésite entre le drame lyrique, que lui présente la grande musique, et le plaisir beaucoup plus facile que lui offre le music-hall. Il y a en tout cas beaucoup d'idées dans ce livre et l'auteur devrait se résoudre à les développer à l'occasion.

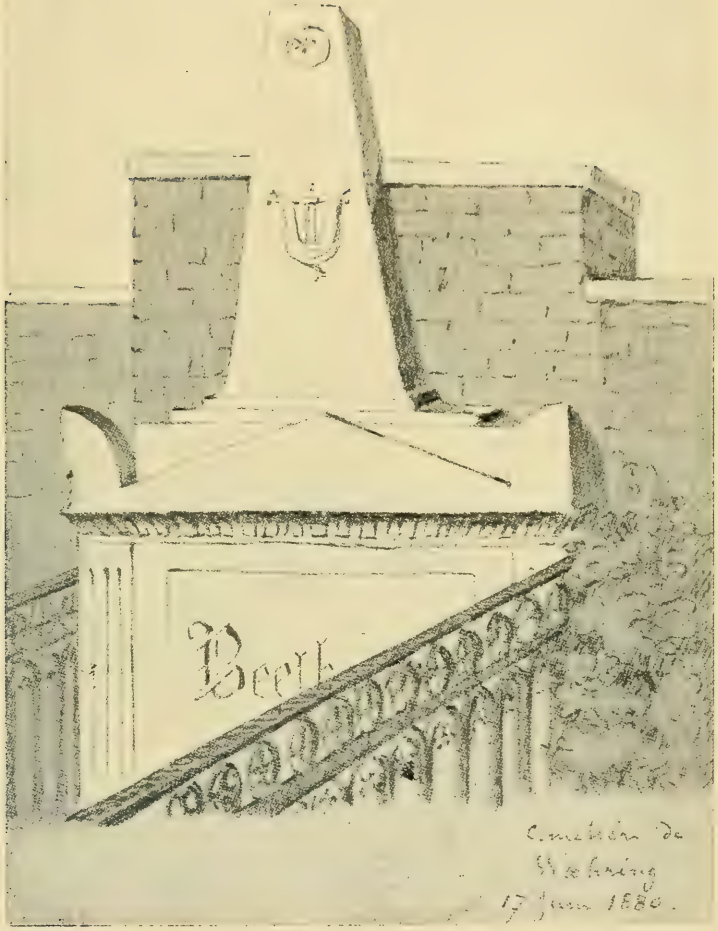
J. E.

VOGELEIS (Martin). — *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass* (Strassburg, X. Le Roux & Cie, 1911, in-8° de 848 pp.)

Ce ne sont là, comme le titre l'indique, que des matériaux réunis en vue d'une histoire de la musique en Alsace du VIe au XIXe siècle. L'auteur a fait preuve d'un zèle éminent, et ses fiches classées chronologiquement, complètées par des tables de noms et d'incipit, rendront de très réels services. On pourrait dès maintenant, d'après ce classement, écrire un article d'ensemble sur l'évolution de la musique en cette région, qui subit les influences allemandes et françaises. Puisqu'il s'agit de documentation, l'auteur me permettra une remarque. Pourquoi M. V. ne nous donne-t-il pas des renseignements plus circonstanciés sur les artistes dont il traite, et se contente-t-il de reproduire ce que les biographies nous en apprennent déjà. Prenons n'importe quel article. Celui de *Bemetzrieder* par exemple. Je n'y vois même pas citée la thèse soutenue par ce théoricien à Strasbourg en 1769, ni quoique ce soit sur sa vie avant sa venue à Paris. De même l'article *Brossard* me paraît construit tout entier avec l'étude de notre collègue Brenet. De même encore l'article *Cousser*. J'attendais là l'explication des récits de Brossard et qui certainement reposent sur quelque confusion. Je trouve purement et simplement le texte de Brossard sans un document nouveau ! Il semble donc que ce livre doit être considéré comme un répertoire de matériaux déjà connus et mis en ordre pour faciliter les recherches. Ainsi consulté, il est fort utile.

WEINGARTNER (Felix). — *Sur l'art de diriger.* Trad. par E. Heintz (Breitkopf, 1911, in-12°).

Nous connaissons tous cet opuscule où le capellmeister a résumé son expérience et rappelé



Le premier tombeau de Beethoven au cimetière de Wœhring
(Croquis d'après nature de M. Vincent d'Indy)

Extrait de *Beethoven* (Paris. Lansens in-12⁰)

ses souvenirs. M. Heintz en fait paraître une traduction française, qui permettra de répandre dans le grand public un ouvrage plein d'intérêt et d'humour.

LACOME (P.). — *Introduction à la vie musicale* (Delagrave, 1911, in-12⁰, Fcs 3.50).

Voici un livre comme nous en verrons éclore sans doute encore beaucoup à mesure que les gens du monde réclameront le droit d'être initiés, sans fatigue, aux secrets de la technique musicale. Il résume des notions claires d'harmonie, d'acoustique et d'histoire, et après l'avoir lu, on se fera une idée générale de ce qu'est la musique, en soi et à travers les âges. Ce sont évidemment toujours les mêmes fleurs qu'on nous présente mais le bouquet en est nouveau et bien disposé. Ne sera-t-il permis de faire observer que la documentation de l'auteur retarde un peu. Elle se s'appuie sur les noms suivants : Rousseau, Coussemaker, Fétis, Gevaert, E. David, Mathis Lussy. C'est là une bibliothèque musicale bien restreinte en 1912, même pour y puiser des notions de vulgarisation.

E. Fichet.

NIEMANN (Walter). — *Die Musikalische Renaissance des* 19 *Jahrhunderts.* (Lpz. Kahnt Nachfolger, in-12⁰ de 75 pp.)

Pour la première fois peut-être le délicat problème des rapports de la musique et de la musicologie contemporaine apparait dans un livre. Ce n'est d'ailleurs qu'un essai. L'auteur prouve combien la renaissance de la musique au XIXᵉ siècle doit à la restauration des maîtres défunts, et au mouvement d'études spéculatives qui accompagna ces exhumations. Il montre ensuite les bons et les mauvais côtés de ces préoccupations historiques. Mais tout cela avec un parti-pris de ne blesser personne et de rester dans les limites d'une plaquette très sage. Or, il n'est pas de question plus brûlante que celle-là. Celui qui voudra la présenter dans ses véritables proportions, s'aliénera certainement et le clan des musiciens que l'histoire fait sourire, et celui des musicologues auxquels la musique n'en impose pas, et surtout, et encore, le groupe compact de ceux qui, mettant la musique au service de l'histoire et l'histoire au service de la musique, veulent faire de l'une et de l'autre (et c'est bien leur droit) un moyen de propagande en faveur de leurs goûts personnels. M. Niemann ne se laisserait-il pas tenter par cette perspective ?

J. E.

ROUJON (Henry). — *Notice sur la vie et les travaux de M. Ernest Reyer.* (Paris, Institut de France, 1911, in-4⁰).

On sait avec quel art le Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, M. H. Roujon, sait faire l'éloge des grands maîtres qu'il propose à l'admiration des séances annuelles de l'Institut. A l'auteur de Sigurd revient, cette année, l'honneur de cette présentation solennelle. Cette notice vient de paraître, et nous retrouvons le portrait nerveux et si bien campé qui convenait à ce musicien d'honnêteté et de droiture que la gloire fît attendre si longtemps.

J. E.

LIVRES REÇUS

— BOUDINIER (Céline). — *Les nouveaux principes du chant.* (Paris, chez l'auteur, 25, rue de Chateaudun, in-4° de 213 pp. Fcs. 5.)

— MARAGE (Or.). — *Petit manuel de physiologie de la voix.* (Paris, l'auteur, 19, rue Cambon, in-8° de 204 pp. Fcs. 10).

— NORTAL (Albert). — *La condamnation de Mignon.* (Paris, Falque, 76, rue de Rennes, 1911, in-12° de 230 pp. Fcs. 3,50.)

— LACOME (Paul). — *Introduction à la vie musicale.* (Delagrave, 1911, in-12° de 215 pp. Fcs. 3,50.)

— HEINTZ (E.). — *Sur l'art de diriger*, de F. Weingartner. Traduction française. (Breitkopf, 1911, in-12° de 70 pp.)

— REYSSCHOOT (Dorsan van). — *Analyse thématique, rythmique et métrique des symphonies de Beethoven.* Symphonie I et II. (Breitkopf, 2 vol. in-12° obl.)

— BORREN (van den). — *L'esthétique expressive de Guillaume Dufay.* (Malines, Godenne, 1911, in-8° de 16 pp.)

— WAGNER (Richard.) — *Ma vie*, vol. II. Traduction française de Valentin et Schenk. (Plon, 1911, in-8° de 364 pp.)

— GASTOUÉ. (A.). — *La musique d'Eglise.* (Lyon, Janin frères, 1911, in-12° de 284 pp. Fcs. 4.)

— ISNARDON (Jacques). — *Le chant théâtral.* (Paris, Vieux, in-8° de 172 pp. Fcs. 15.)

— BROSSET (J.). — *Jean Baptiste Quesnel* (1755-1793). (Blois, Migault et Cie, 1910, in-12° de 16 pp.)

— BIBLIOTHÈQUES, LIVRES ET LIBRAIRES. — *Conférences faites à l'Ecole des Hautes Études Sociales...* (Paris, M. Rivière et Cie, 1912, in-8° de 275 pp. Fcs. 5.)

— INDY (Vincent d'). — *Beethoven.* (Collection Laurens, in-12° de 150 pp.)

— BELLAIGUE (Camille). — *Verdi.* (Collection Laurens, in-12° de 126 pp.)

— SCHREYER (Johannes). — *Lehrbuch der Harmonie...* (Lpz., Carl Merseburger, 1911, in-8° de 238 pp. M. 5.)

— SERVIÈRES (G.). — *Emmanuel Chabrier*, 1 vol. in-16°, 2,50 Fcs. (Librairie Félix Alcan, 154 pp.)

— STANFORD (Ch. V.). — *Musical Composition.* (The Musician's library, in-16° de 193 pp.)

— ROUVEYRE (A.). — *Mort de l'amour.* (Mercure de France, 1911, in-4°.)

— GAUTHIER-VILLARS (H.). — *Bizet.* (Collection Laurens, in-12° de 150 pp.)

— JOLIZZA (W. et K. von). — *Das Lied und seine Geschichte.* (Wien, Hartleben, 1910, in-8° de 691 pp. K. 12.)

— PIGOT (Charles). — *G. Bizet et son œuvre.* (Delagrave, in-12° de 305 pp. Fcs. 3.50.)

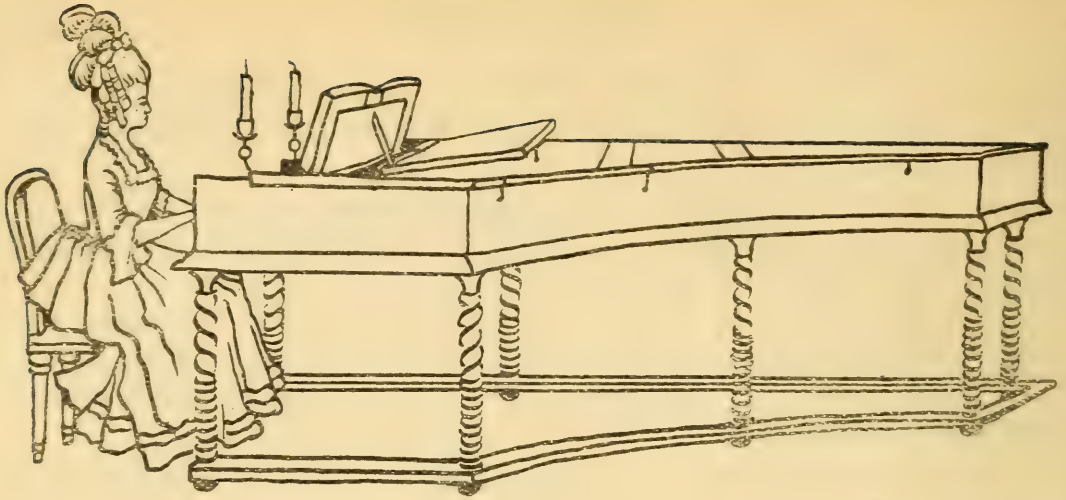
— ROUJON (H.). — *Notice sur la vie et les travaux de M. E. Royer.* (Paris, Institut de France, 1911, in-4°.)

— RIEMANN (H.). — *Musikgeschichte in Beispielen.* (Leipzig, E. A. Seemann, 3 vol. in-4° ; chaque MK. 3.50.)

— NIEMANN. — *Die Musikal Renaissance des* 19. *Jahrunderts* (Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger ; in-8° de 75 pp.)

— SMITH (Hermann). — *The making of sound in the organ and in the orchestra.* (London, W. Reeves, 1911, in-12° de 372 pp.)

— EMMANUEL (Maurice). — *Histoire de la langue musicale.* (Paris, Laurens, 1911, 2 vol. in-4° de 674 pp. Fcs. 15.)



SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU JEUDI 21 DÉCEMBRE 1911

La Séance est ouverte Maison Gaveau, 45, rue La Boëtie, à 4 heures, sous la présidence de M. Ecorcheville, Président.

Etaient présents : MM. Mutin, L. de La Laurencie, Prod'Homme, A. de Bertha, Pasquier, Rikoff, Bouvet, Vinée, Bosc, Ruelle, Calvocoressi, Lyon, Cucuel, Machabey. Mmes Sauvrezis, Wiener, Newton, Gallet, Daubresse, de Chabannes et Pereyra.

Le Secrétaire-Général donne lecture du procès-verbal de la dernière Séance, qui est adopté après une rectification présentée par M. Bouvet.

La candidature de M. Peyrot est présentée par MM. Ecorcheville et Pirro, elle est admise à l'unanimité.

Le Président donne la parole à M. Van Reyschoot, pour une communication sur : L'Analyse rythmique et métrique des Symphonies de Beethoven.

Une discussion s'engage à la suite de cette communication, sur l'utilité des méthodes d'analyses, tant pour l'auteur que pour l'artiste producteur. MM. Calvocoressi, Vinée, Delune, Lyon et Bouvet, prennent part à cette discussion. M. de Bertha émet le vœu, que les Symphonies classiques comme celle dont on vient d'entendre l'analyse, soient toujours exécutées avec leurs reprises. Le Président résume l'opinion de la Section, qui est entièrement favorable à ces études morphologues ; il remercie au nom de tous, notre collègue de Gand, M. Van Reyschoot, d'avoir bien voulu nous apporter une contribution si intéressante à ces études délicates.

Les Théâtres

LA ROUSSALKA. — BÉRÉNICE.

La critique théâtrale dans une revue mensuelle est une fonction qui rappelle assez exactement celle des carabiniers d'Offenbach. Le jour même de la naissance d'une œuvre, les alguazils de la presse quotidienne exécutent de brillantes fantasias, chargent la foule, repoussent les assauts ou organisent le service d'ordre de l'opinion, protègent la fuite de l'auteur ou lui mettent la main au collet, et, depuis longtemps, la place est nette, les manifestants dispersés, le librettiste lynché,

le compositeur passé à tabac, la chanteuse au Dépôt et le ténor à Lariboisière lorsque la brigade centrale des gros périodiques fait son entrée. A ce moment toutes les injustices sont consommées. Les innocents ont eu le temps de succomber et la prescription couvre les méfaits des larrons. Et l'inutile patrouille traverse la scène avec majesté.

Cette fâcheuse disgrâce ne doit pas pourtant nous faire méconnaître les avantages de ces rondes de nuit, l'opportunité de ces arrière-gardes ; on sait que ces retardataires provoquèrent parfois la révision de certains procès trop hâtivement jugés, qu'ils recueillirent, soignèrent et guérirent tels blessés laissés pour morts sur le pavé, démasquèrent un gredin triomphant ou obtinrent la grâce d'un condamné. Ces souvenirs glorieux suffiraient à justifier l'existence de cette corporation de " serenos ".

Mais des motifs d'ordre psychologique doivent, en outre, nous rendre bienveillants à ces paisibles gardiens de la paix musicale habitués à voir les bagarres de loin. Le bénéfice moral de ce léger recul se solde en philosophie et en indulgence. Le critique sensible qui écrit son article au lendemain d'une première ne saurait conserver un imperturbable sang-froid ; il vibre encore de tous ses nerfs au sortir de la représentation où il a emmagasiné l'électricité collective de la foule, il a dans les oreilles tous les propos de couloirs, le grincement infatigable de tous les jugements tranchants dont le déclic a fonctionné sans interruption pendant les entr'actes, le choc brutal du pic des démolisseurs de profession et le crissement sournois de la bêche maniée avec virtuosité par le meilleur ami des auteurs. Un mois après, tous ces bruits troublants se sont éteints et c'est dans un silence rassurant que l'on peut, avec d'assez sérieuses garanties d'équité, rassembler ses souvenirs et coordonner ses impressions. Pour ma part, jamais je n'ai été plus satisfait qu'aujourd'hui de jouer le rôle du Veilleur des " Maîtres Chanteurs " et de promener trop tard dans Nürenberg endormi, pendant que meurt au loin le motif de la Bastonnade, l'humble rayon tremblant de ma lanterne clignotante.

Au lendemain de **la Roussalka**, j'aurais pu en effet contrister M. Messager, M. Broussan, M. Clustine, M. de Dubor, M. Lucien Lambert, M. Aveline et tout le charmant essaim de nos libellules nationales, en racontant ingénument " ce que mes yeux avaient vu " la veille à l'Opéra. Mais les jours et les semaines ont passé. L'indulgence qu'il convient d'avoir en 1912 pour les événements musicaux datant déjà de 1911 gouverne ma pensée et je suis bien résolu à ne dire à personne que ce divertissement chorégraphique m'a péniblement affecté, que le sujet, d'une banalité excessive, a été mis en musique avec une rare platitude et que, desservi sans doute par les circonstances, l'admirable Clustine n'a pas donné la mesure d'un talent qui n'est plus à démontrer. Je me plais au contraire à imaginer que, depuis le soir de la " générale " tout ce désordre s'est avantageusement tassé, les valses lentes ont appris quelque élégance, les accents rythmiques se sont désencanaillés, les danseuses ont fini par s'habituer à retrouver le temps fort et, renonçant à toute ingéniosité d'interprétation personnelle se sont gentiment concertées pour adopter une mesure-type, par exemple celle que M. Paul Vidal, à

quelques pas de là — curieuse coïncidence ! — est précisément en train de battre au peuple noir des instrumentistes. Ce n'était rien mais il fallait y songer et pour la réalisation de cette pensée charmante de déférence, de ce geste où s'affirme la touchante camaraderie qui régna toujours à l'Opéra, nous devions bien faire crédit de quelques représentations à ces turbulentes oiselles : accoutumées à entrecroiser capricieusement leurs vols fous et à battre tumultueusement de leurs ailes de mousseline blanche les barreaux de la volière officielle dans un joyeux tourbillon, elles ne pouvaient évidemment pas apprendre la discipline en quinze leçons. Soyons bons pour les petits oiseaux.

Quelle consolation également de pouvoir parler de **Bérénice** sans passion et d'oublier le morne après-midi de décembre où nous quittâmes l'Opéra-Comique, à la nuit close, silencieux et l'âme chavirée comme au sortir d'une cathédrale où se déroulèrent d'imposantes funérailles, les nerfs à vif et le tympan bourdonnant sous la vibration trop cruellement prolongée d'un orchestre ronflant avec la majestueuse gravité d'un orgue affligé, le cœur douloureusement serré par la sensation de l'irréparable et de l'éternelle vanité de l'effort ! Nous avons assisté aux grandioses obsèques d'un art et quelques semaines de recueillement sont toujours profitables à qui doit prononcer une oraison funèbre.

On a tout dit sur le " cas Magnard ". L'isolement hautain d'un travailleur respecté, son mépris affiché des concessions et des conventions parisiennes, la dignité d'une carrière poursuivie dans le silence et le recueillement en marge de la société hurlante et gesticulante des arrivistes à qui Paris appartient, ont réussi à inspirer aux spectateurs de Bérénice une déférence assez exceptionnelle en pareil cas. De tout temps, en effet, il s'est trouvé des gens prompts à s'exaspérer de l'éclatante vertu d'Aristide ! Le compositeur de Guercœur n'a pas soulevé cette instinctive rancune : on ne lui a pas marchandé les épithètes de choix, celles qui ne servent qu'une ou deux fois par siècle ; il demeure acquis, pour tout le monde, que son art est noble, pur, altier, loyal, vigoureux, sobre, saisissant, élevé, large et profond. On en a même profité pour écraser d'un mépris anticipé les inoffensifs passants que tant de majesté laisserait insensibles. On a repoussé d'avance toute objection, découragé l'analyse et anéanti le commentaire. Et c'est ainsi qu'un critique vénérable, dont le misonéisme devient d'année en année plus tenace, a balayé d'un geste tous ses contradicteurs éventuels en s'écriant, avec une hâte un peu maladroite : " Ce qu'en diront certaines gens importe peu. "

Eh bien, je voudrais aujourd'hui me faire l'interprète de ces " certaines gens " vouées au mépris public. Certes, cela importe bien peu, en effet, aussi peu que les apothéoses préventives, mais comme je traduis, en la circonstance, l'opinion d'un certain nombre de musiciens de ma génération, il n'est pas absolument inutile de marquer le point.

Prononçons tout d'abord les mots irréparables : certaines gens ont trouvé Bérénice ennuyeuse. Elles ne nient pas la noblesse, la profondeur et la magnificence de cette partition : elles se sont noblement, profondément et magnifiquement ennuyées, voilà tout. Cet ennui ne fut pas la lassitude de l'ignorant qui se

noie à la dixième mesure d'un allegro de sonate, d'un andante de quatuor ou d'un finale de symphonie, la bouderie de l'auditeur poussif qui renonce à suivre dans sa course fantastique, la pensée d'un compositeur trop audacieux. La pensée d'Albéric Magnard est simple et son verbe est clair. Aucune obscurité d'expression ou d'intention, aucun dessous. Cet ennui procédait d'une autre cause. Il naquit de l'attristant spectacle d'une fausse conception lyrique, laborieusement soutenue, interminablement développée, avec des moyens d'action assez médiocres et un idéal, au fond, singulièrement indigent. L'auteur, dans un manifeste qui est devenu presque aussi célèbre que celui de Raoul Gunsbourg, a proclamé son intention d'adopter la formule wagnérienne, la seule qui, dans l'état actuel de la musique, lui parut digne de remplacer celle qu'il se déclarait incapable de créer. Pour avoir fait un tel choix il fut couronné par ses amis de fleurs nouées d'un ruban tricolore et l'on ne se lassa pas de découvrir " toutes nos belles vertus bien françaises " dans ce tranquille essai d'importation.

En vérité la plaisanterie est un peu forte. Albéric Magnard a toujours voulu ignorer l'histoire contemporaine. Le présent est devant ses yeux comme s'il n'existait pas. Ce singulier état d'âme explique évidemment bien des choses et pourrait lui assurer le bénéfice de circonstances atténuantes mais il justifie mal l'enthousiasme de ses admirateurs. Dédaigner à ce point les leçons de l'histoire et mépriser ainsi l'apport décisif de certains de nos génies créateurs devient presque de l'impertinence. Il est des ignorances coupables. Aller chercher à Bayreuth une formule actuelle de lyrisme alors qu'un Debussy, petit-fils de Rameau fait quotidiennement au public français un cours d'esthétique théâtrale extraordinairement brillant où il exalte les qualités de finesse, de mesure, de goût et de tact qui sont le plus clair de notre héritage national, c'est assurément abuser un peu de la patience de ses compatriotes. S'en tenir systématiquement à une conception notoirement périmée, nier l'évidence en présence des progrès accomplis, récrire — avec une autre musique — et recommencer trois fois le duo de Tristan, traiter l'orchestre contemporain — après Rimsky ! — comme un gigantesque harmonium, le condamner à une polyphonie pâteuse et à une pesante monotonie de timbres, méconnaître le génie de la langue française en la contraignant à une éloquence d'apparat qui n'est pas de chez nous, élargir jusqu'à le briser le rythme discret et subtil de nos mots, si récemment libérés d'une servitude séculaire, en les étirant sur le chevalet d'une prosodie impitoyable, traiter " par augmentation " la fine et confidentielle musique de nos inflexions, la dépouiller de ses délicates nervures et la remplacer par une massive mélodie que sa générosité n'empêche pas d'être cruelle à notre " doux parler " si précieusement nuancé, vouloir acclimater au théâtre un accent tonique d'importation, le marquer fortement à la façon des métreurs de vers latins, et se flatter ingénument d'avoir fait acte de traditionnalisme et de classicisme, voilà des titres assez médiocres à notre reconnaissance.

Mais ce n'est pas tout : cette réalisation systématique n'est pas seulement importune par son dédain des vertus d'intelligence et de clairvoyance qui font la force élégante de l'art contemporain, elle est encore pour ce dernier un danger

imprévu. Bérénice, pour certains critiques, pour une grande partie du public et pour maint directeur de théâtre représente, au même titre que Pelléas, la musique moderne, la science, la dissonnance, la complication et l'énigme sonore qu'on se plait à fuir d'instinct. On va pouvoir accabler un art innocent sous le poids des défauts de cette lourde tragédie. Les profanes railleront les initiés : " Votre Magnard et votre Debussy " diront-ils avec amertume, réunissant dans la même réprobation deux noms qui leur sont également suspects pour des motifs bien différents. Ainsi une œuvre de réaction pourra compromettre aux yeux des ignorants l'éclosion si attendue d'un exquis renouveau. Il y a déjà trop d'honnêtes citoyens qui s'imaginent que le monde où l'on s'ennuie est celui des jeunes musiciens de France !

Il convient donc de séparer nettement la cause de l'art français de cet essai isolé, de cette tentative lyrique rétrospective qui ne se réclame officiellement que de traditions défuntes et d'une esthétique classée déjà depuis un quart de siècle parmi les curiosités de bibliothèques et de musées. Il est facile de remarquer d'ailleurs l'attitude significative des admirateurs de Bérénice : bien peu d'entre eux ont résisté au plaisir de décocher à ce qu'on est convenu d'appeler le modernisme, le coup de pied sournois qui soulage leur irritation et leur rancune de conservateurs impénitents. Remercions-les de leur franchise qui permet d'éviter tout malentendu. Il est aussi absurde de prétendre, comme on l'a fait, que l'on ne saurait se détourner de Magnard sans tomber dans les bras de Mascagni que de représenter, comme on va le faire, l'échec de " Bérénice " ruinant d'avance toutes les recherches musicales du théâtre lyrique de demain. Cette réserve faite, mon rôle d' " avocat du diable " est terminé et je n'ai plus qu'à saluer très profondément un artiste qui, par sa sincérité et sa loyauté évidentes, force l'estime et le respect de ses adversaires. Et je me hâte de céder la place aux plus illustres de mes confrères qui attendent, à la page suivante, l'encensoir en main, le moment d'entrer en scène. Et l'on m'aura vite pardonné mes propos amers en voyant s'élever aux pieds de la petite reine de Judée les colonnes de fumée aromatique aux nobles volutes et en écoutant le grésillement joyeux des grains de myrrhe ou d'encens jetés par poignées sur les braises incandescentes !...

EMILE VUILLERMOZ

REVUE DE LA PRESSE QUOTIDIENNE

BÉRÉNICE

LA LIBERTÉ

Notre époque n'aime que la violence, la névrose, ou la bassesse. Ce qui destingue cette musique entre toutes, ce qui marque son originalité extraordinaire — qu'on ne verra peut-être pas tout de suite, parce qu'elle est dans la pensée même, et non pas dans de petites curiosités d'harmonie ou d'instrumentation, — c'est la combinaison si sûre et si aisée d'une action et d'un dialogue exactement suivis avec les formes mêmes de la musique pure. Wagner faisait, disait-il, "couler dans le drame le torrent de la symphonie." Par sa nature toute intérieure, par le caractère expressif de l'harmonie et la polyphonie particulière de l'écriture, c'est plutôt du quatuor que procède la musique de *Bérénice*. Et les tons chauds et soutenus de l'orchestre, par leur unité même, font encore penser au quatuor. Jamais sensibilité ne s'est exprimée avec une éloquence plus directe; jamais "écriture" n'a produit une plus belle matière. Qu'une œuvre si générale, qui — dès sa monumentale ouverture — se rattache immédiatement à Beethoven et cependant est neuve en sa forme comme en son esprit, ait pu se produire dans notre milieu, si indépendante de sa mode et de son opinion, en vérité cela est un prodige.

GASTON CARRAUD.

LE FIGARO

La musique se donne libre cours, cette musique noble et émouvante, née avec le poème et qui ne pouvait, par conséquent, le trahir. Conçue par un artiste qui peut s'enorgueillir de ses goûts tout classiques et de sa culture musicale toute traditionnelle, la partition de *Bérénice* présente des qualités d'imagination, une puissance émotive, une richesse de moyens techniques, une solidité et une dignité qui ne fléchissent en aucun moment. Peut-être par sa tenue même, peut-être en raison de l'immobilité relative de l'action, cette partition dégage-t-elle une impression non pas précisément de longueur, mais de lenteur, ce qui n'est pas tout à fait la même chose.

GABRIEL FAURÉ.

JOURNAL DES DÉBATS
POLITIQUES ET LITTÉRAIRES

Albéric Magnard s'est rapproché de Wagner, mais en passant par M. Vincent d'Indy, car il a reçu profondément l'empreinte de son maître, et cette préoccupation constante de la forme classique alliée à cette ampleur harmonique et sonore, cette agglomération très solidement effectuée de tous les éléments vocaux ou orchestraux, cette rectitude dans les principes et cette fermeté dans leur application sont absolument communes au maître et au diciple. Il règne donc tout le long de cette partition de *Bérénice* un souffle, émanant de l'auteur de *Tristan* ou de celui de *Fervaal*, qui n'entraîne jamais le compositeur à quelque imitation formelle et flagrante, mais qui le soutient durant trois grands actes, dont la contexture symphonique, très serrée, décèle un artiste formé par l'étude des grands maîtres classiques. Peut-être même cet édifice nous paraîtrait-il un peu trop massif, les voix ne jaillissant pas toujours très en dehors de la masse des instruments, s'il ne se trouvait çà et là des points lumineux qui frappent l'oreille ou fixent les regards, comme on voudra dire, des auditeurs que l'auteur se soucie le moins de captiver.

ADOLPHE JULLIEN.

Le Matin

La partition n'emprunte rien au procédé de déclamation syllabique dont nous avons eu trop d'exemples depuis quelque temps et dont on commence à se lasser. Elle est franchement mélodique, dans le sens exact que Wagner attribuait à ce terme, et elle est aussi — conséquence obligée du style qu'elle emploie — nettement polyphonique : son orchestre et ses voix ne cessent de chanter. Mais elle n'a de Wagnérien que l'aspect, que la construction symphonique et thématique. Elle est infiniment plus sobre, plus rude, plus concentrée, plus compacte çà et là, que celles de Wagner, et elle reste absolument libre de formes et d'idées. Elle unit la tradition classique à l'innovation moderne sans être jamais ni surannée, ni extravagante. La raison, la volonté la dominent et l'animent. Elle a une noblesse d'accent, une hauteur d'expression une force pathétique, une éloquence musicale que ne peuvent nier même ceux qui, au premier contact, l'ont malaisément pénétrée, et qui, peu à peu, la comprendront mieux, en goûteront pleinement les exceptionnels mérites.

ALFRED BRUNEAU.

L'Eclair

Ce qui caractérise la musique de M. Magnard, c'est la fière délicatesse de la sensibilité et pour ainsi parler la chasteté de l'expression. Un souci de réserve et de pudeur l'éloigne de toute emphase, de tout effet appuyé. On peut même croire, au premier abord, que cela est plus pensé que senti. Mais l'émotion en quelque sorte voilée n'en apparaît enfin que plus intense. L'intérêt dramatique et la qualité musicale grandissent d'acte en acte.

Dois-je louer encore la justesse et la vigueur de la déclamation, la finesse et la fermeté de l'orchestration, si savante et si discrète, dont la discrétion même prête aux touches plus colorées tant de saveur et de force expressive ? On reprochera au bel et noble ouvrage de M. Magnard d'être un peu ardu : en musique, c'est un reproche inévitable au début pour tout ce qui sort de la banalité courante : mais si l'on veut bien consentir au petit effort d'attention nécessaire et notamment s'accorder une seconde audition, on n'aura pas à s'en repentir.

PAUL SOUDAY.

L'ÉCHO DE PARIS

A M. Albéric Magnard remonta aux sources les plus pures de la musique. Trempé dans les eaux lustrales des derniers *quatuors* de Beethoven, il projeta de créer une nouvelle forme d'art : *il voulut unir notre tragédie classique, musique de chambre de la littérature, avec une musique qui serait une musique de chambre du drame lyrique moderne.*

Il n'y a qu'à tirer les conséquences contenues dans la formule que je viens de vous proposer.

Quel sera le style musical ? — Un style de musique de chambre ; donc il n'admettra que les idées mélodiques les plus belles et les plus hautainement expressives, et leur donnera, comme cortège

ou comme support, non pas un remplissage harmonique quelconque, mais bien l'accompagnement le plus mélodieux et le plus chantant de *voix réelles*.

Autre conséquence de notre formule: quel sera le chant confié aux acteurs? Ce sera un dessin mélodique sans cesse commandé par les dessins de l'orchestre ou les commandant à son tour.

Autre conséquense : quel sera l'orchestre? Un orchestre à base de quatuors. La variété, la vie, et même la couleur, seront donc obtenues surtout par l'*écriture* des cordes, plus encore que par l'emploi chatoyant des autres instruments. Et cela ne veut nullement dire que l'instrumentation ne soit moelleuse et chaude. Mais elle ne comporte aucune bariolage parasite.

ADOLPHE BOSCHOT.

Le Temps

Bérénice n'est pas un œuvre ordinaire. Elle a pour premier trait d'être le drame musical le plus classique, par le sentiment et par le style, qui ait paru depuis Gluck. N'entendez pas par-là que *Bérénice* soit une œuvre sagement ou ingénieusement académique, qu'elle imite les procédés et reproduise les formules du classicisme. Tragédie en musique, elle n'a rien de commun avec les tragédies littéraires qui, durant tout le dix-huitième siècle et dans les premières années du dix-neuvième, pensèrent être classiques parce qu'elles imitaient assidûment les procédés extérieurs de l'art racinien. *Bérénice* est en tout contraire à ces travaux superficiels, conventionnels et sans vie. Ce qu'elle a de classique, c'est son essence intime, et la pensée qui l'a concue. On voit ici un musicien, dont l'esprit comprend et possède fortement les principes d'ordre d'unité, de simplicité, de sobriété qui sont les principes même de l'art classique, entreprendre de produire une œuvre tout inspirée de ces principes, non pas en empruntant aux illustres modèles d'autrefois leurs formes et leurs formules, leur langage et leurs moyens d'expression, mais en créant, avec les moyens d'expression de son temps, une forme et une style qui aient les mêmes qualités de sobriété, d'ordre et d'unité, une forme et un style aussi classiques que furent ceux des maîtres. On le voit imposer à son sentiment et à son émotion la même loi d'harmonie, de noblesse, de réserve, de pureté, qu'observaient les écrivains et les artistes de la grande époque française. Ce n'est pas l'apparence et le vêtement classiques qu'il restitue, c'est l'âme qu'il ressuscite. Et bien loin que son art soit un art de réaction et d'imitation, il n'a guère été écrit de nos jours d'œuvre plus neuve et plus originale que *Bérénice*. C'est ce double caractère de nouveauté et de tradition, aussi vivement et fortement marquées l'une que l'autre qui rend *Bérénice* unique parmi les ouvrages lyriques d'aujourd'hui, et qui fait sa valeur particulière.

PIERRE LALO.

LE JOURNAL

La musique de M. Magnard est supérieurement écrite, mais ce n'est certainement pas de la musique poétique. Ce n'est pas seulement parce qu'elle manque de " rimes ", c'est aussi parce qu'elle manque de poésie. Non, certes, de poésie intérieure — bien au contraire : elle porte, elle broie infatigablement dans ses remous serrés, incessants et innombrables une somme immense de sentiment, je devrais dire de *sentiments*, car elle les recèle tous, soit en germe, soit en état d'évolution, tantôt isolés, développés, exaspérés, tantôt unis les uns aux autres et de combinaisons à la fois logiques et passionnées, et cette sorte d'amalgame abstrait finit par exhaler je ne sais quelle atmosphère psychologique, je ne sais quel intangible parfum intellectuel. Mais la poésie, la poésie telle qu'on l'entend couramment, cet élément d'émotion qui affecte l'âme par le moyen des sens et où le monde visible et palpable a une part, échos de la nature, reflets d'un ciel, influence d'un lieu, d'une heure, d'une ambiance environnante, cette poésie-là est absente de la musique de *Bérénice*.

REYNALDO HAHN.

Les Concerts Dominicaux

Je suis fort embarrassé... Il faut que je parle du Concert Colonne et je ne trouve rien à dire. En effet, le programme se composait du morceau symphonique de *Rédemption* sur lequel tout a été dit, de la *symphonie* en *ré mineur* (du même auteur) sur laquelle tout a été dit, et de fragments de *Parsifal* sur lesquels tout a été dit et redit cent fois... Il faut pourtant que je trouve quelque chose ! — Eh bien, si je disais, par exemple, que le morceau symphonique de *Rédemption* est une de ces pages dont la beauté s'impose si fortement et si nettement à l'âme, que tout ce qu'on en a pu dire était superflu et que c'est une singulière manie que de vouloir expliquer longuement ce qui doit non se *comprendre* mais se *sentir* ? Ce ne serait peut-être pas un trop mauvais commencement et m'amènerait à ajouter que si jamais musicien se prêta peu à l'exégèse, c'est bien César Franck. Ses " intentions ", dès qu'on veut les pénétrer, en suivre l'évolution et le développement, apparaissent assez puériles ; le plan, chez lui, est traditionnel et n'a rien qui déroute ; en dépit des commentateurs et de l'habileté qu'ont ces sortes de gens pour rendre obscur ce qui est clair, et ardu ce qui est aisé, je tiens Franck pour un génie impulsif — ou, si l'on préfère, inspiré, inconscient, pour un Parsifal de la musique. Je ne l'ai pas connu personnellement ou guère. Mais d'après ce que je tiens de plusieurs personnes qui l'ont beaucoup fréquenté, il aimait la musique ingénument, d'un cœur largement ouvert et sans préoccupations dogmatiques. Je ne m'explique pas que devant son œuvre, si candide, si directe et, par surcroît, si mélodique, tant d'incompréhension et d'animosité aient pu s'élever — que, par exemple, Gounod lui-même, si intelligent et toujours à l'affût de la Beauté ait formulé sur la *Symphonie* une appréciation violente et injuste. Mais je m'étonne encore davantage de ce qu'aujourd'hui toute une École ennemie de l'émotion, de la grâce, de la tendresse touchante, de l'abondance du cœur, de l'expansion spontanée, puisse se réclamer de César Franck, dont l'âme n'était que flamme et qu'amour, de Beato Angelico, de ce François d'Assise des sons !

Bientôt *Parsifal* tombera dans le " domaine public ". C'est un malheur. Il aurait fallu que cette œuvre demeurât, jusqu'à un certain point, mystérieuse et lointaine. D'abord à cause de l'illusion qui s'attache aux choses plus ou moins inaccessibles et de la vague exaltation que cette illusion entretient dans l'âme. Et aussi parce que, malgré les nombreuses fautes de goût qui déparent à Bayreuth la mise en scène de *Parsifal* et les lacunes dont y souffre la difficile interprétation de cet ouvrage, à présent que les grands artistes de la première heure ne sont plus là, il ne sera pas possible d'obtenir, dans les théâtres ordinaires où règnent toujours l'agitation, la hâte et, quoiqu'on fasse, le désordre, cette cohésion, cette sérénité, cette ardeur extatique, cette abdication de tout orgueil et de tout souci vulgaire qui confèrent aux représentations de Bayreuth un prix inestimable et dont *Parsifal* ne saurait se passer. Toutes les entreprises internationales — et interlopes " auront leur petit Parsifal ", et il suffira de très peu d'années pour que disparaissent entièrement les *traditions*, essentielles dans une œuvre comme celle-là, et jusqu'aux nuances élémentaires et indispensables. *Parsifal*, alors, fera partie du *répertoire*, sera joué dans ce mouvement moyen, uniforme, et dans ce style sans accent qui consacrent un jour ou l'autre — et à jamais — les opéras heureux ; qui servent à *Carmen*, à *Manon*, à *Faust*, à la *Vie de Bohême*, à bien d'autres encore et qui, lorsque M. Debussy sera membre de l'Institut, régiront également l'exécution de *Pelléas et Mélisande*. Il n'en est pas encore ainsi et quand on joue *Parsifal* au concert, on *s'applique*. On s'est donc appliqué l'autre Dimanche et l'audition m'a paru fort bonne. Mme Litvinne déploie dans Kundry une puissance et un charme extraordinaires : M. Van Dyck possède le rôle du *chaste fou* jusqu'en ses

plus infimes parcelles. Un sextuor de voix charmantes où brillaient surtout celle de Mlle Vallin, limpide comme le diamant et celle de Mlle Doerken, chaude comme le rubis, chanta de façon délicieuse la scène immortelle des Filles-Fleurs. Je ne connais qu'une évocation florale comparable à celle-là : c'est un petit chœur de Brahms conçu en forme de chanson populaire « *Schön ist der Sommer* ". Walter Crane lui-même n'a jamais rien imaginé de plus juvénile et de plus ensoleillé.

REYNALDO HAHN.

* * *

Un concours de circonstances assez curieux a fait apparaître presque en même temps sur l'affiche de nos deux sociétés de concerts deux symphonies signées Widor et Guilmant. Ce rapprochement inattendu de nos deux grands maîtres de l'orgue surpris dans leurs fonctions de compositeurs est éminemment instructif. C'est, une fois de plus, l'éternelle aventure d'Ingres en flagrant délit de mélomanie.

La nature a doué Ch. M. Widor de mains robustes et de pieds puissants et l'a prédestiné à la carrière de dompteur des claviers d'ivoire et de bois. De la pointe et du talon, il parcourt son pédalier avec une surprenante agilité et ses doigts savent bondir sur les escaliers mélodieux du " positif " du " grand orgue " ou du " récit " pour y dérouler, y attacher et y enchevêtrer les lignes capricieuses d'un classique contrepoint. Mais cette gloire n'a pas semblé suffisante au brillant organiste de St. Sulpice qui a voulu s'illustrer dans une branche de l'art pour laquelle la bienveillante nature ne semble pas l'avoir aussi libéralement comblé de dons précieux. Les œuvres de Ch. M. Widor semblent n'avoir pas d'autre raison d'être que de démontrer à l'univers qu'il n'est pas utile d'avoir une belle voix pour donner d'excellentes leçons de chant et qu'il n'est pas nécessaire d'écrire des chefs-d'œuvre pour bien enseigner la composition.

La *Symphonie Antique* que vient de nous révéler Pierné pourra servir d'illustration à cet axiome. Construite sur un thème qui a déjà joué dans l'histoire un rôle cyclique puisqu'il s'agit du chant de triomphe de Sophocle au soir de Salamine, devenu plus tard grâce aux librettistes Ambroise et Augustin le " Te Deum " des jubilations chrétiennes, cette œuvre présente une architecture compliquée. Elle a une infrastructure littéraire assez developpée ; elle prétend " faire revivre à la fois dans leurs images musicales, unies ensemble par la continuité de leur enchaînement historique, la Grèce païenne des temps classiques et la Rome chrétienne des premiers siècles ". Mais, chemin faisant, elle aborde d'autres sujets : certains de ses thèmes sont " lapidaires ", d'autres " expressifs et humains " ; tantôt nous assistons au " triomphe de la passion ", tantôt à un retour vers l'austérité ; voici une procession qui se met en marche sur les conseils de la clarinette et du hautbois qui chantent alternativement les versets du " *Lauda Sion* " : les vierges gravissent lentement la colline où s'élève en pleine lumière le temple ; le peuple se précipite joyeusement au Colisée... etc.

Le travail musical n'est pas moins minutieux. Les thèmes qui portent toutes les lettres de l'alphabet, se fragmentent, se démontent, s'emboîtent, se superposent et se renversent. Tout cela grouille comme un nid de vipères et dès que l'auteur sectionne un de ses dangereux motifs on en voit immédiatement les tronçons s'agiter frénétiquement et s'empresser à la besogne comme les débris du balai magique après le coup de hache de l'apprenti-sorcier.

Tout cela se présente assez pauvrement éclairé par une instrumentation sans saveur, hachée de batterie intempestive, trouée de glockenspiel, de triangle et de tambour basque absolument

injustifiés ; c'est, dans un fracas d'usine en pleine action, une vision d'atelier d'ajustage, de fonderie et de laminage, où la matière musicale est travaillée de mille manières, découpée par des machines-outils et débitée industriellement ; besogne de contremaître sans enthousiasme et sans beauté. Un seul instant de vénusté : un emprunt textuel au " Requiem " de Fauré qui ravit et surprend comme une fleur oubliée entre les pavés de cette manufacture. Cette citation du " Libera " et cette évocation inattendue du directeur du Conservatoire en pleine symphonie de Widor ! Quelle singulière allusion ! Quel vœu ou quelle menace ?...

Rien de semblable dans l'honnête travail du doux patriarche de Meudon. La *Symphonie* de Guilmant est toute douceur, toute bonhomie et toute simplicité. Des dessins mélodiques d'une candeur attendrissante, des cadences prévues, une éloquence facile, un style de bonne compagnie font de cet ouvrage, d'ailleurs assez court, un aimable intermède. Aucune prétention littéraire ou extra-musicale, ni vierges ni lévites, ni Colisée ni problèmes philosophiques : un calme devoir d'harmonie terminé par une double fugue assez laborieusement conduite et c'est assez pour satisfaire ceux que ne passionnent pas les divertissements intellectuels des mandarins de la composition. D'ailleurs Guilmant a eu le mérite de rechercher les rapports heureux qu'un organiste pourrait faire naître entre son instrument et l'orchestre. Il en a laissé d'agréables exemples : tel passage où les cordes graves préparent l'entrée insensible des violes de gambe, tel autre où le timbre velouté d'un cor-solo se noie dans le halo scintillant des voix célestes qui font vibrer l'air sur la tête des spectateurs comme au-dessus d'un brasero, sont d'intéressantes notations instrumentales qu'il faudra retenir. Et la débordante bonté qui se révèle dans cette œuvre sans prétention est une qualité si rare et si précieuse qu'il faut tout pardonner à un auteur qui en emporta le secret dans la tombe et oublia d'en léguer la moindre parcelle à ses confrères.

INTERIM.

Concerts divers

Le public deviendrait-il sensible aux évocations de l'art ancien et se laisserait-il émouvoir par le charme prenant de la Chanson du XVIme siècle ? Le succès prodigieux du dernier concert des **Chanteurs de la Renaissance** tendrait à le démontrer. Des acclamations enthousiastes et des bis sont venus récompenser Henry Expert de son zèle et de son prosélytisme infatigables. Costeley, Nicolas Martin, du Caurroy, Lassus, Purcell, Rameau, M. Dolmetsch, son clavecin et son clavicorde furent réunis dans la même ferveur admirative.

Une vive curiosité et une indiscutable sympathie accueillirent la première manifestation, très moderne au contraire, des suffragettes de l'**U. F. P. C.** Le concert d'orchestre qu'elles donnèrent sous la direction infaillible de Rhené Bâton fut extrêmement brillant. Peut-être ce geste démonstratif eut-il pu être plus décisif si l'orchestre et le programme avaient été mieux composés et si les audacieuses amazones avaient choisi un idéal plus haut que celui qui soutient l'inspiration de M. de Saint-Quentin, mais il faut encourager cette nouvelle forme du féminisme sans aucune restriction.

Le Magnificat de Bach et le Judas Machabée de Hændel formaient le fond du premier concert mensuel de la **Schola**. Si l'oratorio de Hændel manqua un peu de cette force frénétique, de cette fougue guerrière et sauvage qui doivent animer ces scènes bibliques, le Magnificat, par contre, bénéficia d'une interprétation de premier ordre. L'orchestre, sous la direction attentive de Vincent d'Indy, se montra excellent mais les chœurs firent preuve d'une indécision coupable.

Le 22 décembre la *Schola* rendait également à Philippe-Emmanuel Bach, un hommage mérité. C'est chose bien rare chez nous qu'un festival en l'honneur de Bach fils. On a tort de considérer cet intelligent novateur comme un ancêtre inutile, comme un simple point de départ. Son oratorio des " *Israélites*", conduit avec goût par Marcel Labey, sa *Toccata* brilamment jouée par Vierne, son concerto de violoncelle dévolu à l'autorité de M. Pitsch, enfin et surtout sa *symphonie en ré*, nous le montrent sous l'aspect d'un moderniste convaincu, et que ses contemporains ont pu féliciter " *d'avoir daigné offrir aux pauvres mortels une mélodie qui leur fut accessible* ". L'estampe ci-contre qui est du XVIIIe siècle, nous révèle la physionomie de ces fameux " Concerts privés " organisés par Philippe-Emmanuel, où le roi flûtiste, Fréderic le Grand, après avoir mis la main à quelque *Réglement sur l'exercice et la formation de l'infanterie* ", se plaisait à l'un des 299 concertos composés à son intention.

A la **Société Bach,** M. Gustave Bret a formé un chœur excellent et un bon orchestre. On chante clairement, et on joue avec précision, sous sa direction. Ces qualités sont vraiment les premières, quand il s'agit de faire entendre cette musique aux lignes entrecroisées. En outre, les plans sont parfaitement distincts ; dans l'air avec les hautbois (17e dimanche après la Trinité, B. G. 148) et dans la berceuse de Noël, le chant a toujours commandé, et les instruments n'ont répété les pures vocalises, ou les appels émouvants de l'alto, qu'avec la discrétion la plus respectueuse. Enfin, l'accompagnement de l'orgue était confié à M. Albert Schweitzer, dont les beaux travaux nous ont montré quelle connaissance et quel amour il avait de Bach. L'exécution fut, musicalement, irréprochable. Elle l'aurait été, de toute manière, si les musiciens de notre temps consentaient, plus volontiers, à suivre la discipline de l'art ancien. Elle est un peu austère, et n'admet point notre richesse. S'il est très agréable d'entendre les hautbois dans un motet écrit pour les voix et la basse continue, il est encore plus agréable d'entendre l'œuvre telle que Bach l'a composée (*Jesu, meine Freude*); et, s'il est très ingénieux de prendre, dans plusieurs cantates, les éléments d'une " Cantate de l'Avent ", il est encore plus sage de donner, tout simplement, l'une de celles que Bach a préparées, à sa guise.

Nous n'étonnerons personne en affirmant que l'art chrétien est bien pauvre aujourd'hui dans nos églises ; il est même trop souvent de mauvais goût. Aussi est-ce une très belle tâche que celle que la **Société St. Jean,** dont M. Henry Cochin est le président, a entreprise en organisant dernièrement au pavillon de Marsan, une exposition où se trouvait réuni " tout ce qui appartient à l'Eglise, tout ce qui peut figurer dans l'Egise ". A côté de l'art décoratif chrétien, une autre chose aussi est à améliorer à l'Eglise : c'est la musique ; on ne saurait trop le dire, car tout le monde n'en est pas encore convaincu ! Et cependant la vraie musique religieuse est là qui attend pour remplacer la fausse. C'est ce qu'a démontré victorieusement M. Vincent d'Indy. Et dans la salle même où étaient exposées les œuvres décoratives, salle qui se prêtait à merveille à une telle musique, il dirigea des chants grégoriens et des œuvres pieuses et graves de C. Franck, Paul Jumel, l'abbé Boyer, F. de la Tombelle, A. Gastoué, Vincent d'Indy, Louis de Serres, Chausson, Guy-Ropartz, Saint-Requier, l'abbé Perruchot, Dom Joseph Pothier, Ch. Bordes. On écouta respectueusement et aucun applaudissement ne vint troubler cette heure de recueillement. Pour un moment le pavillon de Marsan devint un lieu saint et c'est la musique qui avait accompli ce miracle...

Il convient toutefois de remarquer, que toute la musique exécutée dans ces Séances, n'atteignait pas d'idéal religieux qu'on peut et qu'on doit se proposer à l'Eglise. Le Père Lambillotte n'est pas encore absolument banni de nos cantilènes sacrées, et la banalité sévit encore heureusement ici plus qu'on ne le voudrait. Enfin, on ne peut encore critiquer certaines pratiques, par exemple, celle qui consiste à chanter des alleluia " en répons " et à fabriquer du chant Grégorien moderne.

La **Société Hændel** continue la série de ses courageuses révélations. La première séance de cette saison fut entièrement consacrée à la musique de chambre du XVIIIme siècle. L'événement sensationnel fut l'exécution par un double trio à cordes d'une *sonata a tre* (1742) de G. Sammartini — dont l'*Andantino* annonce les symphonies Elyséennes de Gluck — et d'un trio de Johann Stamitz, d'une fougue puissante, d'une verve intarissable, d'une richesse mélodique et harmonique qui révèlent le musicien de génie. Ces deux œuvres d'un intérêt capital furent conduites avec cette véhémence, ce sentiment, cette précision rythmique qui sont les qualités maîtresses de Raugel et fait de lui un des premiers chefs d'orchestre d'aujourd'hui et le digne élève de Weingartner. Nous entendîmes aussi Madame Jane Arger chanter de délicieuses cantates de Morin, Clérambault, Gervais, Rameau et M. de Bruyn jouer avec une étonnante virtuosité une suite pour la viole de gambe de Marin Marais. Enfin Mademoiselle Delcourt remporta un vif succès en exécutant en perfection de délicates et poétiques pièces de clavecin de Couperin et de Rameau. Ce fut vraiment une exquise soirée...

Le splendide trio Cortot-Thibaud-Casals émerveille une fois de plus les abonnés de la **Philharmonique** par sa parfaite interprétation de Schubert,Mozart et Beethoven,tandis que le duo Enesco-Risler transporte d'extase les habitués des **Soirées d'Art** par de magistrales traductions de Mozart, Grieg, Franck et Saint-Saëns.

Sous la direction d'Alfred Casella, les concerts **Hasselmans** ont repris contact avec le public. Ils ont remis en lumière la tumultueuse symphonie en mi bémol d'Enesco, composition passionnée, expressive et profonde qui mélange tous les styles existants et roule dans ses flots déchaînés tous les éléments d'un chef-d'œuvre, la Pavane de Ravel, nostalgique et aristocratique et l'étincelante Italia de Casella, merveilleuse rhapsodie populaire où s'exprime toute l'âme frénétique de Naples et toute l'âpre mélancolie de la Sicile dans un feu d'artifice instrumental allumé par le plus adroit et le plus ingénieux des Ruggieri de la jeune école.

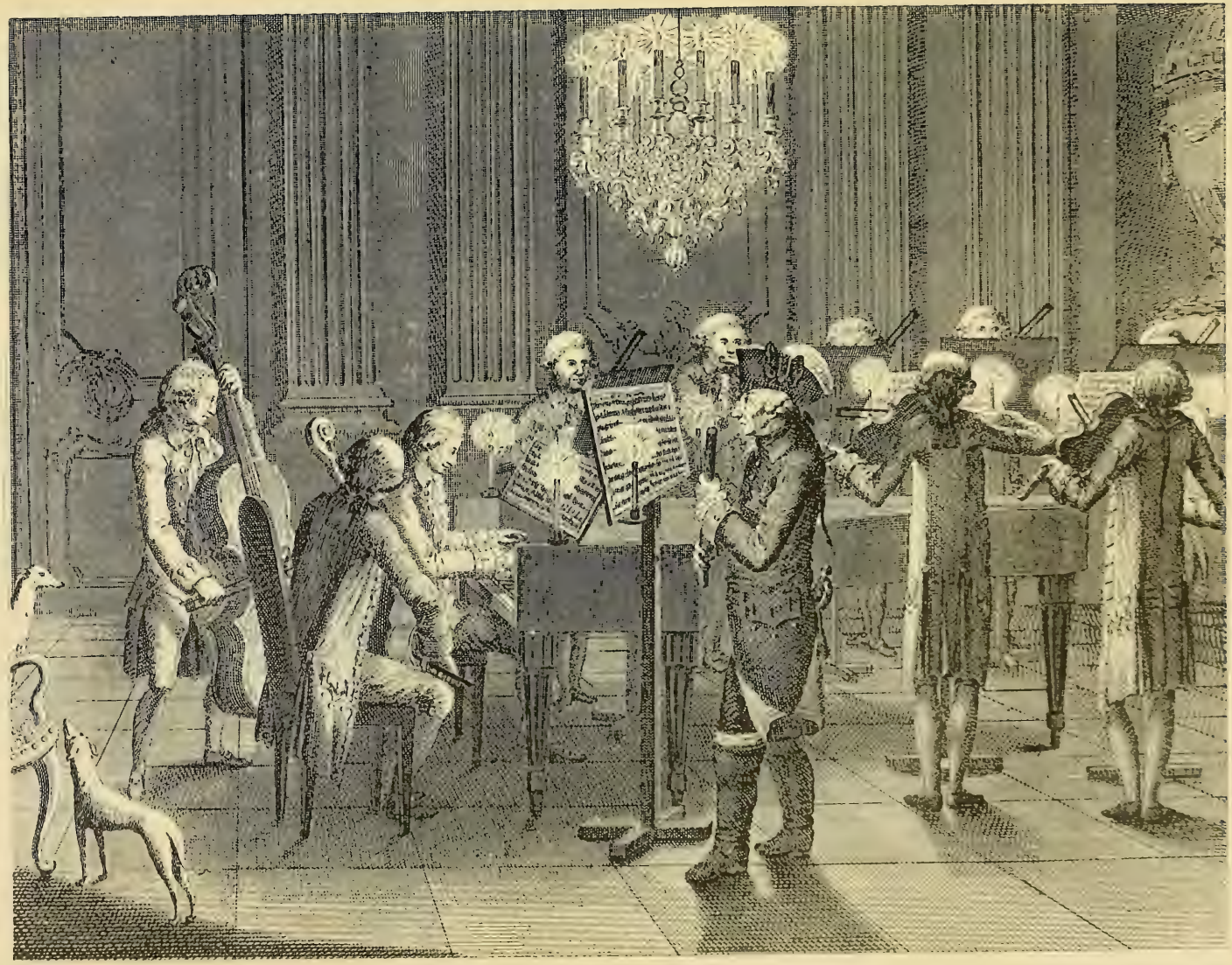
Toujours habiles à composer des programmes de premier ordre, **Engel et Bathori** attirent à l'Athénée St-Germain tous les musiciens avides de s'instruire ; les quatuors **Parent, Sangra, Lefeuve et Godebski** se font une courtoise concurrence en se disputant la faveur du public méditatif ; le trio **Bailet** donne d'intéressantes promesses et Mlle **Feutray** fait applaudir une belle voix étendue et bien timbrée. Sans redouter les protestations inévitables des empêcheurs d'arranger en rond, Mlle **Renée Lenars** et M. **Joseph Bizet** ont eu l'audace de transcrire pour harpe chromatique et harmonium les pages les plus inattendues : Beethoven, Weber, Berlioz et Debussy ont eu la surprise de se voir ainsi accommodés pour la plus grande édification de l'auditoire.

D'autres et d'autres encore dépensent dans tous les quartiers de Paris un talent incontestable et une louable énergie avec des fortunes diverses. Mais ils sont trop. Que l'abnégation de l'anonymat ne leur paraisse pas trop amère : dans le chœur mystérieux de ses prêtres inconnus la musique reconnaîtra toujours les siens.

G. K.

La Province

Concert d'orchestre, concert de quatuor, concert de musique de chambre pour instruments à vent, l'archet de M. Lederer, la belle voix de Jane Hatto, les œuvres de Haydn, Mozart, Beethoven, Mandelssohn et d'Indy, voilà ce que trouve le voyageur charmé que le hasard conduit à **Belfort.** Et s'il pousse jusqu'à **Vesoul** il sera récompensé de cet effort par une conférence de M. Riotor sur l'Art à l'Ecole illustrée par l'orchestre de M. Lanzoni.



P. Haas del. et Scupsit Berolini

PHILIPPE-EMMANUEL BACH ACCOMPAGNANT AU CLAVECIN FRÉDERIC LE GRAND

Qui se douterait que **Gray** plus favorisé que Paris, possède une société Philharmonique riche d'un orchestre bien dirigé par M. Thevenin et de chœurs mixtes disciplinés et que **Douai** s'enorgueillit d'une Salle Gothique que Louis Duttenhofer et Charlotte Moreau peuplent de souvenirs heureux ?

Risler traversa **Roanne** et y fit applaudir Liszt, Saint-Saëns et Chabrier. Liszt d'ailleurs fait recette un peu partout à cause de la déférence que lui vaut la commémoration de son centenaire. Nous apercevons la soutane du génial abbé à **Angers** où Rhené-Bâton toujours triomphant, donne une splendide exécution de la légende de Sainte Elisabeth avec le concours de Mme Melno-Bâton, de Mme Auguez de Montalant et de Jan Reder, à **Nancy** où Guy Ropartz exécute intégralement le Faust et le Psaume XIII, à **Nantes** où l'Association des Grands Concerts joue ses Préludes et à **Troyes** où ses Bruits de Fête sont au répertoire de l'Association du double quintette, société florissante fondée par Wurmser et qui a pris modestement comme interprète Felia Litvinne, à **Dijon** grâce au merveilleux pianiste André Chevillion qui vient d'étonner **Chalon**, d'éblouir **Beaune**, de stupéfier **Dôle**, d'émerveiller **Lons-le-Saunier** et d'enthousiasmer **Lyon** par une série de concerts où il triompha partout avec éclat. Lyon, d'ailleurs, a repris goût à la vie musicale. Witkowski révèle à ses compatriotes Samazeuilh et Borodine ; Risler, Pollain et Mlle Luquiens l'aident à conquérir son public méfiant ; Joseph Bonnet et Speranza Calo obtiennent un vif succès dans un récital intelligemment composé ; Ysaye et Pugno, Yvette Guilbert et Blanche Selva se disputent la faveur des amateurs lyonnais mais n'éclipsent pas les artistes locaux, Gillardini, Reuchsel et Péronnet qui restent malgré tout prophètes dans leur pays. Et une grande allégresse règne place Bellecour, depuis que la nomination de l'excellent baryton Gaston Beyle à la direction du Grand-Théâtre est officielle.

A **Arras** les Orphéonistes et les Rosati rivalisent d'attractions. La Philharmonique remporte un grand succès avec la deuxième Symphonie de Beethoven et l'Ouverture des Francs-Juges. Mlle Jeanne Loth se fait acclamer dans Iphigénie et le Quatuor Arrageois fait les délices d'un public de choix avec des œuvres de Bach, Schumann, Lekeu et Borodine. **Limoges** assiste aux débuts heureux d'une société de musique de chambre et **Bourges** s'inquiète du silence persistant de sa Société Philharmonique et ne se console qu'en écoutant Mlle Marié de l'Isle.

M. Paul Landormy, Mlle Blanche Selva et Mme le Goff ont successivement requis l'attention des habitants de **Poitiers** : le premier dit la bonne parole, la seconde la joua et la troisième la chanta, mais tous trois furent également persuasifs. **Armentières** acclame le nouveau chef de sa Société symphonique, M. Verbregghe, qui conduit en perfection du Saint-Saëns, du Reyer et du Lalo et une Marche de fête de sa composition. Grieg et Schubert enchantent **Chateau-Gontier** qui s'offre le luxe assez spécial d'exécuter une œuvre troublante de Théodore Dubois intitulée " Histoire bizarre ". Château-Gontier ne se refuse rien.

Grâce à M. Henri Lammers **Clermont-Ferrand** possèdera désormais une société de musique de chambre dont les débuts furent brillants. L'exécution de la Sonate de Franck et du quatrième quatuor de Beethoven permet de fonder sur ce nouveau groupement les plus sérieux espoirs. Nous apprenons en même temps que le Conservatoire municipal, créé il y a deux ans, vient d'être promu à la dignité de Conservatoire national ; la direction en reste confiée à M. Claussmann.

L'étonnant guitariste Llobet vient de conquérir **Cherbourg**. La société des matinées musicales de **La Roche sur Yon** fait applaudir le Manfred de Schumann et d'importants fragments symphoniques des Maîtres chanteurs. Mais **Nantes** s'impose à l'attention publique par l'intérêt très sérieux qui s'attache aux belles exécutions de son Association symphonique

Le théâtre de la Renaissance est trop petit pour contenir les fervents amateurs de musique, heureux d'applaudir au bel effort d'art du chef d'orchestre Henri Morin et des brillants solistes qui se nomment Litvinne, Ysaye, ou Van Dyck.

Armand Ferté poursuit à **Grenoble** ses belles campagnes artistiques sans s'inquiéter des rivalités locales et des concurrences qu'on lui suscite. Mme Fournier de Nocé vient plaider chaleureusement auprès des Grenoblois la cause du lied moderne et un professeur de la ville, M. Martin Chazareu se consacre à l'éducation de ses concitoyens en les favorisant d'instructives auditions-conférences.

Cependant la délicieuse ville de **Pau** se complaît à une belle saison d'opéra et apprécie le talent de Mme Marshal, de MM. Saldou et Artus. Mais elle se promet le piquant régal d'applaudir bientôt les dernières créations musicales de Mévisto aîné, de Fragerolles et de Fursy ! Il faut bien décentraliser !

SWIFT.

Etranger

LE CHANT DE LA TERRE A MUNICH. — C'est l'œuvre posthume de Gustave Mahler, qui, jusqu'à la veille de sa mort, passait pour sa *Neuvième Symphonie* ; qui l'est en réalité ; mais qui n'en portera pas le numéro. C'est à la *Dixième* entièrement pour orchestre qu'échoira cet honneur. Il s'agit ici d'une symphonie où presque continuellement une voix, de ténor dans trois morceaux, d'alto ou de bariton dans les trois autres, s'adjoint comme un instrument de plus à l'orchestre. Pas question de *lieder* comme on l'a improprement affirmé, mais bien d'une voix de plus que prend l'orchestre et qui se trouve humaine. Les six morceaux articulent intelligiblement leur sens, au lieu de simplement le suggérer par l'émotion. Ou simplement ils *précisent* cette émotion. On discute et on discutera encore à perte de vue, comme à propos de la VIIIe symphonie. La différence est qu'au lieu d'une grande symphonie chorale, nous avons une symphonie où deux chanteurs se faufilent dans l'instrumentation, tel un cordonnet d'or ou d'argent à travers une broderie. Les adversaires de Mahler crient à tue tête que ce n'en est pas une, mais une suite. Les conciliants proposent de parler d'une forme nouvelle et veulent mettre en circulation le mot *Symphonie-lied. Or il n'y a pas de forme nouvelle.* Une suite de morceaux que régit une pensée aussi une, qu'assortissent des rapports aussi sensibles, qu'englobe une telle homogénéité orchestrale, et dont le premier est solidement construit en forme sonate, le dernier en forme rondo, avec à peine ici et là quelques légères libertés dramatiques prises eu égard au texte inspirateur dont il s'agissait de respecter l'expression verbale, *cela* n'a jamais été, ne sera jamais une suite. Que lisons-nous de la main de Mahler à la première page du manuscrit — je l'ai eu entre les mains —, de la main de Mahler encore à la première page de la copie d'après laquelle Bruno Walter dirigeait ; que lisons-nous au frontispice de l'arrangement piano et chant, seul encore paru à l'*Edition Universelle : Das lied von der Erde, eine symphonie für eine Ténor-und eine Alt-oder Bariton-Stimme und Orchester.* Je crois me souvenir que Mahler a toujours su ce qu'il voulait, faisait et disait et le bruit court qu'il savait faire une symphonie !

* * *

Nous entrons tout de gô dans celle-ci avec l'ordinaire brusquerie mahlérienne et le hurle-

ment d'ivrogne du premier thème. Vous avez bien lu : d'ivrogne. Le premier morceau s'appelle le *Chant d'ébriété de la Détresse humaine.* Il va s'agir comme dans les autres symphonies d'un tableau médité de la vie humaine, mais ici davantage en raccourci, et discrètement déguisé à l'Extrême Orientale. Nous avons affaire non plus à Mahler architecte d'une immense cathédrale de la Douleur et de la Joie confondues, mais à Mahler s'accordant la fantaisie d'une de ces *Pagodenburg* telle qu'on en trouve dans certains parcs d'Allemagne. C'est Mahler plus que jamais, seulement quintessencié et se permettant pour une fois la fantaisie de quelque Trianon chinois. Aucune velléité de faire de la musique chinoise. Dieu merci, encore moins du dix-huitième siècle chinois. Mais une façon de lâcher bride à sa fantaisie qui s'autorise pour cela de la Chine et de l'ivresse et, le moment venu, n'en sait être que mieux poignante. A proprement parler cette réunion de six petites merveilles n'en constitue pas moins une monumentale fantaisie, la plus énorme après tout que se soit permise Mahler... Les autres, ç'avait été, ici ou là, un *scherzo* avec *trio* à la vieille mode (VI), trois musiques nocturnes douloureuses, grotesques et folles (VII), l'étonnant *scherzo* façon Prater de la *Cinquième Symphonie*, le premier morceau et la finale de le *Quatrième.* Mais ici c'est une symphonie toute entière et plus longue que la *Quatrième*, celle du reste de la moindre durée comme l'on sait ! Mais dame ! cela compte tout de même.

Le *Chant d'ivresse de la Détresse humaine* est de Li-Tai-Po, poète chinois qui vécut de 702 à 763. Mahler s'était enthousiasmé de ce volume de traductions chinoises données en 1907 par M. Hans Bethge, *im Inselverlag*, à Leipzig. Il en a tiré, sans s'occuper de l'inutile unité d'auteurs, tous les textes nécessaires à sa symphonie et pour *mieux rédiger sa propre pensée*, par le moyen de ces textes, les modifiant là où bon lui semblait, il les a fait partir de la mort et par des biais sûrs ménageant la perspective de ravissants contrastes, les a acheminés sans hésiter de nouveau vers la mort. Le tout a formé total l'unique *Lied* que nous puissions chanter ici bas ! Nous mourrons. Donc nous occuper d'abord de vivre ! Et le moment venu de s'en aller, partir noblement et bellement, laissant la terre éternellement fleurir derrière nous. C'est d'un stoïcisme héroïque et charmant et c'est d'une indicible mélancolie... Tout scintille, rit et folâtre à travers un voile de tristesse. C'est tantôt du courage gambadé, tantôt la plus lente, la plus décente démarche de l'éternel adieu... Oh ! je sais parfaitement que vos mandarins de la génération au pouvoir ne goûteront guère cet enchinoiserie de la douleur qui eut ravi Verlaine... Pas plus que les grands pontifes de la solennité allemande ! C'est encore trop passionné, trop pantelant de vie brûlante, trop déchirant pour vous ; c'est trop fin, trop exquis pour eux. Et pour vous comme pour eux, trop naturel, trop spontané... Moi je vous apporte avec mon sentiment, le cri d'amour pour le maître de mon cœur. Moquez-vous en et passez outre, je sais qui le recueillera.

Mahler, de ces six textes, a donc fait un tout bien à lui même littérairement, à plus forte raison l'unité musicale les ayant englobés. Partout où il a laissé sa trace dans les paroles, il leur a donné quelque chose de plus humain, de plus vaste. S'il a "*sinisé*", légèrement la musique, il a "*occidentalisé*" le texte sans scrupules et l'une et l'autre opération, dans la mesure où il le fallait pour que ce fut avant tout du Mahler. J'ai analysé ces modifications du texte ailleurs; je ne m'y attarde pas ici.

Etrange *Trinklied*, n'est-ce pas, que celui-ci qui débute ainsi.

"Dans la coupe d'or déjà le vin nous tente... Ne buvez pas cependant de vers que je ne vous aie chanté un *lied.* Le chant de la misère doit faire explosion de rire dans votre âme !... Lorsque la détresse approche, aussitôt meurt la joie, expire le chant; les jardins de l'âme se changent en désert. Sombre est la vie, sombre est la mort".

Ce dernier vers est le refrain de chaque strophe. Ceux qui connaissent l'habituel élan rythmique des premiers morceaux de symphonie de Mahler (surtout II, VI, VII, VIII) peu-

vent s'imaginer l'âcre et sifflante fureur orchestrale de celui-ci sous ce texte qu'il faut, passez moi le mot, imposer *à pleine gueule* dans la fureur glapissante des bois et de la batterie, plus dévergondés que jamais. (Adjonction bien entendu des tam-tams, du verrillon, de tous instruments aigus et perforants).

La troisième strophe nous est apportée à la fin du développement avec ceci, dont la pensée engendrera l'extrême fin verbale de l'œuvre, mêlée à une musique toute autre:

" Le firmament bleuit éternellement... Longtemps la terre va durer et refleurir au printemps. Mais toi homme, combien de temps vis-tu, toi ? Pas même cent ans tu ne peux jouir des bagatelles putréfiables de la terre..."

Ici rentrée furieuse de premier thème...

" Voyez là-bas... Sur les tombes, au clair de lune, cette figure qui grimace accroupie... C'est un singe... Entendez passer son hurlement à travers tous les souffles balsamiques de la vie !... Maintenant buvez ! C'est le moment, compagnons ! Videz jusqu'au fond vos coupes d'or... Sombre est la vie, sombre est la mort ! "

Ou je m'abuse étrangement, ou à travers cette frénétique horreur macabre je sens passer quelque chose de bien plus proche de Shakespeare et de Bossuet que de la Chine surannée et vénérable.

Ce qu'il y a de certain c'est que sur le dernier féroce accord, ce fut dans cette salle, où une foule était engouffrée, un silence où tous les visages apparurent terreux et livides.

* * *

Après la coupe de bile mousseuse, le vide, le morne abandon d'un *andante* comme stérile: *le solitaire en automne* (Tschang-Tsi, VIIme siècle). Remarquons en passant que les voix dans l'œuvre n'ont aucun sexe : ceci est de sentiment viril. Une femme le chante aussi bien qu'un bariton. — Tout traîne aride et sec en un petit bruit *flûté* (premiers violons en sourdine *una corda*) de bise qui roule des feuilles sèches. " Le vent incline tout bas les tiges. Un artiste a passé semant la poudre de jade. Bientôt flétries, les feuilles d'or des lotus vont glisser au fil de l'eau." Long paysage. (On chantera tout à l'heure : " L'automne dure trop longtemps dans mon cœur". Rupture subite à la Mahler : " Mon cœur n'en peut plus. Ma petite lampe. (Oh! la petite lumière de l'*Urlicht* jadis ! Lors de la jeunesse du maître qui n'est plus, pleurant le premier grand deuil qui le faisait homme !) Ma petite lampe s'éteint charbonneuse. Je viens à toi, lieu du repos. " Et tout ce qui suit en un grand cri nostalgique jusqu'à " Soleil de l'amour ne veux-tu donc plus luire pour moi et tendrement sécher mes larmes amères." Pour toute réponse nous restons en suspens sur le paysage vide au petit vent triste.

C'est un possible andante. Indication de tempo : " *Un peu traînant, Fatigué.*"

* * *

Suivent trois bijoux lumieux, trois piècettes d'après Li-Tai-Po encore : *scherzino*, *scherzo*, *intermezzo*, qu'on les appelle comme on voudra. Mais la pensée est ceci. Toujours parler de mort ? Mais il y a donc la jeunesse, la beauté et l'amour, l'enivrement printanier ?

III *De la jeunesse.* Je crois que même la musique française moderne n'a rien à opposer de *plus* frêle, de plus délicat, de plus alerte, de plus discret et menu. C'est une gageure, pourrait-on croire, si l'on ne savait que, pour Mahler, il n'existait d'émulation qu'avec lui-même et que rien, rien au monde de ce qui se passait chez le voisin ne pouvait le distraire de son démon

intérieur. Le démon intérieur lui à dicté ceci, car citer le texte c'est citer la seule, l'absolue musique adéquate.

" Au milieu du petit étang — il y a un pavillon de porcelaine — verte et blanche.
" Comme le dos d'un tigre — s'arque un pont de jade — vers le Pavillon.
" A l'intérieur sont des amis — joliment vêtus, buvant, buvardant — quelques-uns écrivant des vers.
" Leurs marches de soie pendent — en arrière ; leurs bonnets de soie — ils le portent impertinent sur la nuque."

Tout sautille, scintille. Tout à coup sinueux, glauques, effacés, les tons glissant de l'un en l'autre à la manière des reflets :

" A la surface calme de petit lac — tout se mire étrangement.
" Tout se passe debout sur la tête. — dans le pavillon de porcelaine — verte et blanche.
" L'Arc retourné du ponchet est comme — une demi-lune. Les amis — joliment vêtus ainsi (tête en bas) boivent et bavardent."

* * *

IV. *De la beauté.* Vraiment sous prétexte de Chine, jamais cela ne fut plus Mahler ! En miniature le scherzo charmeur, tout épinglé du rire frais de ses trilles, parle de jeunes filles qui cueillent des fleurs et " s'envoient leur raillerie de l'une à l'autre, du soleil tissé autour de leurs tailles, reflétées dans la netteté de l'eau." Et tout soudain, piaffant et s'ébrouant, en miniature, le trio caracoleur où apparaît la cavalcade des adolescents. En miniature et en explosion de superbe et de cranerie. Un beau samouraï harnaché de pied en cape par un José Maria de Heredia musical, qui ne cherche pas, n'a jamais à chercher. Le temps d'échanger un regard. Le *scherzino* des jeunes filles se remettant à cueillir les fleurettes, celles que les chevaux steppant n'ont pas trop piétinées...

Or l'homme qui se joue à ces choses menues et délicates, qui laissent de la poudre d'or et des parfums aux doigts, a construit les symphonies de deux heures de durée III, VIII qui seront, qui sont déjà les grandes assises décoratives de la musique vivante ; c'est l'organisateur des grands spectacles métaphysiques qui révèlent aux foules, dégoûtées des autres cultes, les mêmes éternelles vérités *quand même.*

* * *

V. L'apparition tumultueuse de la cavalcade a été le centre lumineux de l'œuvre, le clou d'or auquel elle demeure accrochée. Lentement, graduellement, il faut nous retourner vers la mort comme graduellement, lentement, nous nous en sommes détournés pour voir passer la vie ! Je dessinerais et teinterais un schéma de cette œuvre qui est comme la traversée d'une rosace bariolée violemment, à centre joyeux et à circonférence de désolation et de navrement. Le plan saute aux yeux, et encore plus aux oreilles. Tous les très-hauts et très-savants critiques munichois ont parlé de décousu, de défaut d'unité, d'un choix de texte infâme, d'inexplicable juxtaposition de choses disparatées. Tout cela écrit noir sur blanc. Je l'ai... et le garde.

Donc l'*Enivré au printemps...* Nous rentrons dans l'ombre et par l'ivresse gaie, en contraste avec l'ivresse rageuse et macabre du début. " Puisque la vie n'est qu'un rêve — à quoi bon peine et tourment — buvons à n'en plus pouvoir." Il est question de la nuit qui s'épassit, du firmament de tout à l'heure — oh ! ces symétries de mots qui s'entre évoquent — et d'un oiseau qui rit et s'endort, son dernier appel filtré à travers un cerveau d'ivrogne. Et maintenant la mort est là... de nouveau.

* * *

Non plus défiée, insulteuse et insultée, dévergondée et rageuse. Mais noble et douce. La Mort ? Elle n'est cruelle que par la séparation, par l'adieu. Et c'est *Abschied* que s'appellera ce *finale* de douleur. (textes de Mong Kao Jen et Wang Wei, VIIIe siècle.) Simple, ému et émotionnant jusqu'à moelles, mourant dans l'infini et le bleu lointain sur des paroles ajoutées à l'original par Mahler. Un *rondo* ai-je dit. Un *rondo* altéré — et encore pas même — par deux velléitées de récitatif atone, préparatoire les deux fois à des cris de passion chaste et contenue qui sont d'un accent à part et tel que je ne saurais me hasarder à les comparer à rien. Il y a des élans, des jets mélodiques dont l'un de cent vingt mesures ininterrompues. Le celesta y joue un rôle qui comptera dans ses annales au moins autant que par les prodigieuses suggestions d'idées d'argent, de blancheur et de virginité du *Cavalier à la Rose*. Les mandolines "à peine perceptibles" y distillent leur froid aiguail autrement, mais aussi délicatement que dans la fameuse scène nocturne au jet d'eau de la VIIe symphonie. Et je m'interdis ici, puisque nous sommes à Paris, d'évoquer comme je l'ai fait ailleurs cet adieu du Maître, du Maître bien aimé que je crois discerner dans ce finale de détresse d'abord, puis de résignation et d'adieu. Il y a là un paysage alpestre qui ne le cède en rien au mystère des précédents. Le " breuvage de l'adieu est bu, " la dernière coupe de cet étonnant poème-symphonie où, à trois reprises, il s'en boit de mieux mortelles. (Pas d'unité !). Nous ne sommes déjà plus de la terre.

" Où je vais ? Je vais égaré dans la montagne. Je cherche le repos, le repos pour mon cœur solitaire. — J'aspire à ma patrie, à ma demeure. Plus jamais je ne chercherai aventure au loin — Mon cœur en silence attend son heure !

" La chère terre, elle — partout fleurit au printemps — et reverdit au renouveau ! Partout éternellement — bleuissent au loin les horizons lumineux — éternellement. *ewig... ewig... ewig...*

* * *

Et quand ce fut fini après un long silence, ce fut une exaltation et une rumeur incroyables. Et je vis des gens blêmes qui frémissaient ; j'en vis d'autres qui pleuraient ; j'en vis d'autres qui fièvreusement se montraient des fautes et encore des fautes sur leur partition. Mais le visage de ceux-là était tout jaune. Et chacun le remarquait.

Tandis que, son visage décomposé répercutant presque celui du maître absent, Bruno Walter revenait saluer, saluer encore, revenait, revenait comme revenant de l'Autre...

WILLIAM RITTER.

Cours et Conférences

NOVEMBRE ET DÉCEMBRE. — LE Dr MARAGE. — LA PHYSIOLOGIE DE LA VOIX. — Ces cours dont le premier a eu lieu au début de Novembre sont des plus intéressants, même pour les personnes d'une mince culture scientifique. J'ai été heureux par moi-même de le constater. Le docteur Marage a le grand mérite de savoir tenir son auditoire en haleine. Il parle avec une grande clarté et ne dédaigne pas, — avec raison d'ailleurs —, le langage familier. Il a commencé par étudier la respiration chez l'homme, les obstacles qu'elle présente et les remèdes qui peuvent la faciliter. La gymnastique respiratoire est un de ces remèdes. Le Dr M. a démontré comment, au moyen de certains exercices on peut augmenter la capacité vitale d'une personne. Ces exercices basés sur l'étude du squelette et des muscles sont très simples, il ne s'agit pas d'une gymnastique acrobatique —, on doit seulement les faire régulièrement.

L'étude des muscles du larynx a suivi. Le Dr M. a analysé leur rôle, puis celui des cordes vocales. Il nous a montré des graphiques très curieux déterminant leur contraction. Il fut question ensuite de la façon dont on examine les cordes vocales avec le laryngoscope et des maladies, lésions et nodules, qui affectent ces organes précieux. L'importance du pharynx et de l'appareil nasal fut également prouvée.

29 NOVEMBRE. — M. EXPERT. — LES BIBLIOTHÈQUES MUSICALES. — Pour nous prouver la richesse de nos bibliothèques au point de vue musical, M. E. choisit deux exemples aux extrémités de la France : Bordeaux et Cambrai. Ces deux établissements contiennent tous les deux de véritables trésors comme livres et comme partitions. A Paris, le Mazarine possède des merveilles. Sainte Geneviève est au premier rang des bibliothèques d'Europe, notamment pour tout ce qui concerne le XVIe siècle. A l'Arsenal, à la bibliothèque Nationale, il y a des œuvres rarissimes. Mais rien n'égale l'importance de la bibliothèque du Conservatoire dont M. Expert a parlé avec une tendresse éloquente.

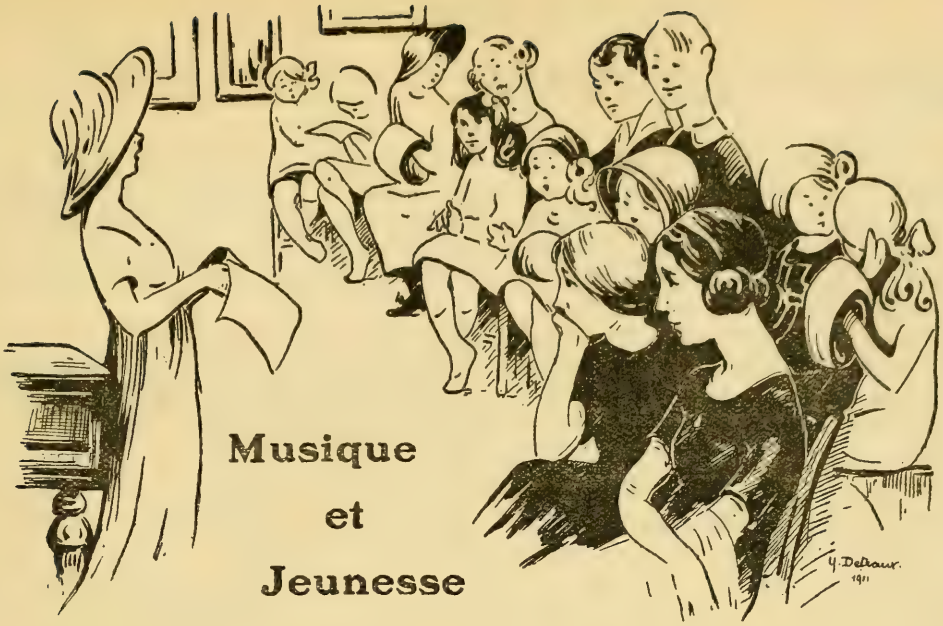
14 et 28 DÉCEMBRE. — Mme CAPOY. — BOURGAULT-DUCOUDRAY ET SON ŒUVRE. — Dans le salon de Mme Emile Herman plein du souvenir de Bourgault-Ducoudray, Mme Capoy a évoqué avec émotion ce musicien qui fut à la fois un artiste et un érudit. Mme Capoy chanta et Mme Herman joua diverses œuvres. Elles furent toutes deux grandement appréciées, ainsi d'ailleurs que M. Kochinski un jeune artiste du Conservatoire qui prêtait son concours le 28, le conférencien nous entraîna vers *Molière et Lully* avec charme et autorité. Mlles Davids et de Gerlor s'associèrent à cette séance de parfaite propagande musicologique.

A LA SORBONNE. — C'est M. Pirro qui supplée cette année M. Romain Rolland à l'amphithéâtre Descartes. Il traitera de J.-S. Bach qui fut déjà l'objet de sa remarquable thèse. Les premières conférences sont consacrées à la position du sujet et à l'importance des précurseurs Fœrster, Schütz. De l'influence italienne en Allemagne, de la vie musicale en Allemagne au XVIIe siècle, des prédécesseurs de Bach à Eisenach. La famille de Bach.

Conférences très documentées, s'adressant beaucoup plus aux musicographes qu'au public habituel des cours de Sorbonne. " On trouve dans un livre très rare " ou " dans un livre de la bibliothèque d'Upsal, sous la cote... " reviennent avec une insistance un peu fatigante.

Public nombreux et qu'intéressent vivement les citations musicales données au piano. Inutile de faire ici l'éloge du jeu ; M. Pirro se ressent fortement de son habitude de l'orgue.

G. Rouchès.



Je suis allé à Passy au cours Sauvrezis qui est un excellent cours d'enseignement à l'usage des deux sexes : j'y suis allé un dimanche à 5 heures (heure militaire comme le portait mon invitation) pour entendre un concert organisé par Mlle Sauvrezis dans le but de développer le sens musical de ses jeunes élèves.

Je me suis glissé timidement dans un grand atelier blanc au milieu d'une nuée de garçonnets en mollets nus et de fillettes en jupe courte de 10 à 16 ans : je me suis assis avec émotion entre une adorable gosse blonde dont les yeux bleus regardaient avec assurance l'estrade où le violoncelle bedonnait et une adorable gosse brune dont les boucles courtes sentaient l'œillet.

Le trio Chaigneau joua et fort bien ma foi, l'*allégro d'un trio* de Brahms : je l'écoutai et quand il fut terminé au milieu des applaudissements je me tournai vers *ma* blonde et émit à mi-voix une opinion admirative : elle me regarda avec étonnement, arracha des mains de sa voisine le programme : " Ce qu'on a joué ; qu'est-ce que c'est déjà ? ah ! oui, le trio de Brahms : — oh ! c'est très chic ! " Je fermai les yeux pour savourer la profondeur de ce jugement musical.

C'est alors que M. Snell se mit à chanter un *Cantique* de Beethoven et la *Procession* de Franck : je me penchai vers *ma* brune et lui murmurai, la bouche heureuse : " est-ce beau ce Franck. " — Sans se retourner elle détacha, avec une voix lointaine et déjà travaillée : " Est-ce que ça existe à côté de Pelléas ! " Je refermai les yeux pour savourer — jusqu'à l'exquisité — cet aphorisme dépourvu de préparations.

Enfin fut donné le *jeu de Robin et de Marion* d'Adam de la Halle : Mlle Sauvrezis après un exposé préparatoire — ad usum Delphini — de ce premier de nos opéras-comiques, en psalmodia le texte ; Madame Hardy-Vervreuil, et M. Snell en dirent les chansons de façon parfaite et avec un complet succès.

Je sortis dans le brouhaha d'une envolée de " gobettes : " des formes minces se glissèrent contre moi pour arriver plus vite à la sortie ; j'entendis des fragments d'appréciations : " Dis

donc, Robert, veux-tu être le chevalier ou Robin ? — Oh la la ? fais pas ta Marion ! Denise." etc., etc.

Dans la rue, un ami de la maison me prit par le bras et me dit : " C'est vraiment bien intéressant cette tentative d'initiation musicale de la jeunesse." — Je hasardai : " Certainement, mais ne trouvez-vous pas que l'on aurait pu apporter quelques légères modifications au programme : servir à des enfants du Beethoven et du Franck cela me semble bien sévère : et quant au trio de Brahms ne faut-il pas déjà être initié pour en comprendre les beautés — et les défauts ? "

L'ami de la maison bondit : " Comment, Monsieur, mais vous n'avez pas regardé autour de vous alors ? Sévère le *cantique* de Beethoven, alors que la phrase ample, large, formidable a fait naître en cette assemblée enfantine une foi unanime ! Sévère la *Procession* de Franck, mais ces petits se sont tous agenouillés, en dedans, lorque M. Snell proclama le :

Dieu s'avance à travers les champs.

Et quant à la complication que vous voyez dans le trio de Brahms c'est vous critique, c'est vous musicien compliqué qui l'y mettez : eux, ces chers enfants, n'y ont vu que de beaux sons, de beaux rythmes, de belles phrases et ils n'ont pas eu un instant l'idée de cette complication. Avez-vous examiné ces visages transfigurés par le violoncelle : j'ai vu, moi un tout jeune enfant sur les bras de la mère se redresser à la fin de ce trio de Brahms dont vous discutez l'à-propos, et lever ses petits bras au ciel en s'écriant " Maman, Maman " ce qui est évidemment un cri d'admiration enfantine. J'ai vu deux petites filles se serrer la main et se regarder avec une tendresse heureuse, signe d'une félicité partagée, alors que le violon distillait ses notes les plus aigües : j'ai vu.....

Je partis en courant et me précipitai au domicile particulier de Mlle Sauvrezis

Mademoiselle Sauvrezis habite dans la rue de la Sorbonne, montante et sombre, en plein quartier latin : elle me reçut d'une façon exquise : je lui exposai mes doutes et mes observations ; de suite elle me retourna : " Je comprends vos objections, Monsieur ; d'autres me les ont déjà faites : le trio de Brahms a surtout soulevé des récriminations : pauvre trio ! malheureux Brahms !... il faut avant tout considérer mon point de départ.

Ces concerts n'ont nullement pour but l'enseignement pédagogique de la musique, mais simplement le développement du sens esthétique par le contact avec le beau musical : c'est, si vous le voulez, l'équivalent d'une promenade dans un musée ; quand je conduis mes enfants au Louvre, je les mène directement devant la *Vénus de Milo*, les " Esclaves " de Michel-Ange, le " Saint Jean-Baptiste " du Léonard ; ils en comprennent d'emblée sinon toute la profondeur et la superessence, tout au moins l'harmonie, l'équilibre, les proportions architecturales; ainsi, à l'audition que vous avez entendue ; mais il est bien entendu que mon enseignement pédagogique musical est fait tout autrement et en voici les preuves : " —

Mademoiselle Sauvrezis inonde alors la table autour de laquelle nous causons, de programmes, de plans d'études dont j'admire l'économie et la savante graduation, des primitifs allemands, italiens et français à nos nationaux Debussy et Ravel.

" Cependant je crois que vous vous trompez en supposant que mes élèves n'ont pu comprendre le trio de Brahms : tenez, je leur ai demandé du moins à plusieurs de me noter leur impression immédiate ; en voici quelques exemples : de Denise A... âgée de 7 ans :

J'aime le premier morceau de Brahms parce qu'il a de très jolies phases de chant et que l'ensemble des instruments forme de belles sonorités.

de Marthe C. (12 ans) : *dans le trio de Brahms qui se divise en 3 parties : partie forte, partie piano, partie forte, j'ai préféré la 2e partie très douce avec quelques jolies notes aiguës dans le violon.*

de Robert D. (12 ans) : *dans le trio de Brahms, c'est le cheval effréné du rythme bondissant dans le steppe immense et variée de l'harmonie.*

— Oh, oh ! m'écriai-je, ceci, c'est grave !

— Je vous accorde qu'il n'y a pas mal de verbalisme dans l'impression de Robert, mais je veux que vous écoutiez encore ces notes, plus générales, d'un de mes petits élèves âgé de 9 ans 1/2 :

Saint-Saëns : ça c'est de la musique pour des belles dames décolletées.
Samazeuilh : ça c'est de la musique pour pleurer.
Les voix d'hommes dans la bataille de Marignan, c'est beau.
La sonate en ut de Mozart pour piano et violon c'est triste et toujours la même chose.
J'aime Bach parce que c'est plus gai.

Voyez comme l'enfant va aux œuvres qui nous paraissent les plus compliquées à nous musiciens : en somme Mozart que nous aurions tendance à conseiller dans un programme pour la jeunesse l'ennuie : il trouve fastidieux ce rythme dont nous aimons la fraîcheur et la grâce parce que nous sommes vieux...

— Oh ! Mademoiselle.

— Vieux en musique si vous voulez. — Mais il aime les impressions fortes et nobles et brutales même peut-être et par conséquent je ne crois pas m'être trompée en mettant une œuvre de Brahms dans un concert ayant pour but de faire aimer la musique à mes élèves..... "

Ma conviction est faite, devant la conviction de Mademoiselle Sauvrezis : elle est bretonne, je suis breton : comment ne pas nous entendre : nous parlons du pays pour oublier la musique en général, le trio de Brahms en particulier, les petites filles blondes et les petits garçons qui se promènent *dans la steppe immense et variée de l'harmonie.*

Je retournerai le dimanche 28 janvier au concert pour les enfants du cours Sauvrezis.

J. L.

Çà et Là

A LA MAISON DE BERLIOZ. — Le 10 décembre dernier a eu lieu le quatrième pèlerinage annuel organisé par la fondation Berlioz pour célébrer la mémoire et l'œuvre de l'illustre auteur de la Damnation de Faust et des Troyens.

Après une visite au tombeau, Cimetière du Nord, les "pèlerins" se rendirent à la maison de la Butte Montmartre, 22, Rue du Mont Cenis, sur laquelle la Fondation fit, en 1908, apposer un marbre commémoratif.

Le marbre rappelle que Berlioz habita cette maison, de 1834 à 1837 et qu'il y composa la symphonie "Harold en Italie" et l'Opéra "Benvenuto Cellini". M. Albert Carré vient d'ailleurs d'inscrire "Benvenuto Cellini" et "les Troyens" au programme de sa saison sur les instantes requêtes de la Fondation.

* * *

Nous apprenons que M. et Mme Landormy font en Janvier, sous le patronage de l'*Alliance française*, une tournée de Conférences-Concerts en Hollande. Ils sont attendus le 9 à Haarlem, le 10 à Amsterdam, le 12 à Utrecht, le 13 à Almelo, le 15 à Deventer, le 16 à Groningen, le 17 à Assen, le 18 à Rotterdam, le 19 à Dordrecht. M. Landormy fera dans toutes ces villes une conférence sur *le présent et l'avenir de la musique française*. Il chantera lui-même et Mme Landormy jouera au piano des œuvres de *César Franck*, *Vincent d'Indy*, *Henri Duparc*, *Gabriel Fauré*, *Chalier*, *Claude Debussy*, *Paul Dupin*, etc.

* * *

M. Joseph Debroux annonce trois Concerts du musique Ancienne et Moderne. Le programme de ces séances est très intéressant tout particulièrement la partie de musique Ancienne à laquelle M. Debroux consacre, et depuis lontemps déjà, tous ses efforts.

* * *

Le quatuor Parent donnera à la *Schola Cantorum*, l'audition intégrale des 17 quatuors de Beethoven aux dates suivantes : Mardis 16, 23 et 30 janvier, 6, 13 en 20 février. Ajoutons que l'abonnement pour ces six séances n'est que de 10 et 15 francs.

* * *

A la *Schola* également Melle Marthe Dron a commencé le 13 Janvier l'audition intégrale des 32 Sonates pour piano de Beethoven ; elle continuera ces intéressantes Séances les Samedis 20 et 27 Janvier, 3, 10, 17 et 24 Février à 9 heures du soir.

* * *

En mai prochain, au cours de la "Saison de Paris" on donnera à l'opéra deux représentations de *Tristan et Isolde*, avec M. Franz dans Tristan, sous la direction de M. Nikisch ; deux représentations des *Maîtres chanteurs*, dirigées par M. Hans Richter ; un cycle de la *Tétralogie*, dirigé par M. F. Weingartner. D'autre part, M. Caruso viendra chanter plusieurs ouvrages, et M. Chaliapine paraîtra dans la *Mefistofele* de Boïto.

* * *

La Société G. F. Haendel, donnera le 28 Février, salle Gaveau à 8 heures et demie, son deuxième concert. Audition intégrale du *Messie* de G.F. Haendel, sous la direction de M. Félix Raugel — à l'orgue M. Joseph Bonnet. —

* * *

Un Congrès national des professeurs de musique, organisé par les soins de l'A. P. M. (association musicale des professeurs chargés de l'enseignement de la musique dans les établissements d'instruction publique), aura lieu à Paris les lundi, mardi et mercredi 15, 16 et 17 avril 1912.

Le Congrès sera divisé en deux sections :

1° *Section de pédagogie ;*

2° *Section des intérêts corporatifs.*

Dans la *section de pédagogie*, les questions discutées se répartiront sous quatre chefs principaux :

1° Des méthodes ;

2° Des programmes ;

3° De l'application des programmes ;

4° De l'inspection de l'enseignement de la musique.

Dans la section des *intérêts corporatifs*, les questions mises à l'étude seront :

1° La nomination et le classement des professeurs de musique :

a) Dans les Conservatoires et les Ecoles nationales ;

b) Dans les lycées de garçons ;

c) Dans les lycées de jeunes filles ;

d) Dans les écoles normales et dans les écoles primaires supérieures ;

2° L'amélioration du traitement de certaines catégories de professeurs ;

3° Les droits et les avantages conférés par le certificat d'aptitude à l'enseignement du chant ;

4° La difficulté qu'ont certains professeurs à obtenir le nombre d'heures de service exigées pour la titularisation, même dans les établissements où la stricte application des programmes leur assurerait ce nombre d'heures de service.

Dès à présent les personnes qui s'intéressent à l'enseignement de la musique sont invitées à adresser à M. Landormy, 189, rue de Vaugirard, toutes les communications et tous les rapports relatifs à ces questions, qui pourront servir de base aux travaux du Congrès.

* * *

Les Conférences qui ont lieu au Cours Sauvrezis et que nous avons mentionnées dans

notre numéro de Décembre sont faites, non pas par M. Landormy, comme nous l'avons écrit, mais par M. Henry Expert.

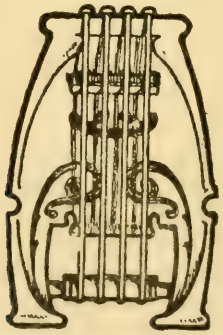
* * *

Il nous a été impossible de faire part dans notre dernier numéro de la mort de M. A. Diot, survenue le 28 Novembre 1911. On sait que c'est lui qui fonda le *Courrier Musical* et qu'il le dirigea jusqu'à ce que la maladie l'obligeât à quitter Paris. C'était un musicien très averti et un homme de cœur que regretteront tous ceux qui l'ont connu. Nous adressons à toute sa famille l'expression de nos bien sincères condoléances.

La Bibliothèque de l'opéra, où la mort de notre regretté président avait créé un si grand vide, vient d'être réorganisée par le Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux Arts. M. Banès est nommé *administrateur*, nos collègues Ténéo et M. Quittard respectivement *bibliothécaire* et *archiviste*. Nous félicitons très vivement nos confrères, dont la présence à la bibliothèque de l'opéra nous garantit la continuation des traditions de bienveillance, auxquelles Charles Malherbe nous avait accoutumés.

* * *

Mme de Lestang va établir dans quelques jours à Paris un extraordinaire record musical dont les journaux ont publié la nouvelle. L'excellente artiste lyonnaise, qui a révélé depuis six ans tant d'œuvres inédites, donnera en effet à Paris, dans la salle Pleyel, du 29 janvier au 19 février, quatre récitals de musique française contemporaine. Au cours de ces quatre séances, elle ne chantera pas moins de soixante-dix mélodies de vingt compositeurs différents.



Tous droits réservés pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

Le Gérant : Marcel Fredet.

Impr. par The St. Catherine Press Ltd. Bruges, Belgique.

Administration de Concerts A. DANDELOT, 83, rue d'Amsterdam

SALLE DES AGRICULTEURS, 8, Rue d'Athènes

Deux Concerts d'Œuvres de BRAHMS

donnés par Société des AMIS DE BRAHMS

Deuxième Concert: JEUDI 15 FÉVRIER 1912, à 9 heures du soir

avec le concours de Mlle Maria PHILIPPI, MM. Alfred CORTOT, LENNART DE ZWEYGBERG

PROGRAMME

1. Sonate en mi mineur op. 38. (piano et violoncelle)
   MM. A. Cortot et Lennart de Zweygberg.
2. a) Alte Liebe (op. 72)
   b) Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen (op. 33)
   (du Cycle Magelone)
   c) Waldeseinsamkeit (op. 85)
   d) Staendchen (Der Mond) op. 106
   Mlle Maria Philippi, accomp. par M. A. Cortot.
3. Variations sur un thème de Haendel.
   M. Alfred Cortot.
4. 2e Sonate en fa majeur (op, 99) piano et violoncelle.
   MM. A. Cortot et Lennart de Zweygberg.
5. a) Mainacht (op. 43).
   b) Wiegenlied (op. 49).
   c) Wie komm'ich denn zur Tür herein) Chans. populaires
   d) Schwesterlein . . . . .) harm. p. Brahms
   Mlle Maria Philippi accompagnée par M. A. Cortot.

PIANO PLEYEL.

Prix des places : Parquet, Fauteuil numéroté : 10 fr., Galerie : 5 fr.

BILLETS à la Salle des Agriculteurs, 8, rue d'Athènes, chez MM. Durand & Cie, 4, Place de la Madeleine; M. Grus 116, Boulevard Haussmann; M. Max Eschig, 13, rue Laffitte et à l'Administration de Concerts A. Dandelot, 83, rue d'Amsterdam, Téléph. 113-25.

SALLE ÉRARD, 13, Rue du Mail

Mardi 23 Janvier 1912, à 9 heures précises

Un seul Recital de Piano donné par Paul Goldschmidt

1. Robert Schumann Fantaisie op. 17 en ut majeur
2. Fréderic Chopin . Sonate op. 35 en si bémol-mineur
3. Franz Schubert . Fantaisie op. 15 en ut majeur

Prix des places : Parquet 10 fr., Première galerie 1er rang 8 fr., Première galerie 2me rang 5 fr., Deuxième galerie 3 fr.

BILLETS à la Salle Erard, 13, rue du Mail; chez MM. Durand et Cie, 4, Place de la Madeleine; M. Grus, 116, Boulevard Haussmann; M. Eschig, 13, Rue Laffitte; M. et J. Vieu, 51, Rue de Rome et à l'Administration de Concerts A. Dandelot, 83, Rue d'Amsterdam. Téléph. 113-25.

SALLE DES AGRIGULTEURS, 8, rue d'Athènes

DEUX SÉANCES (piano et violon) données par

ALFRED CORTOT et JACQUES THIBAUD

PREMIÈRE SÉANCE

LUNDI 5 FÉVRIER 1912, à 9 h. pr. du soir

Sonate en sol majeur op. 78 . . Brahms
Sonate . . . . . Lekeu
Sonate en la majeur op. 47 (dédiée à Kreutzer) . . . . . L. v. Beethoven

DEUXIÈME SÉANCE

LUNDI 12 FÉVRIER 1912, à 9 h. pr. du soir

Sonate en fa majeur, op. 24 . . L. v. Beethoven
2e Sonate op. 121, en ré mineur . Schumann
Concert . . . . . E. Chausson

Prix des places ; Fauteuil réservé 12 fr., de face 10 fr., Coté 8 fr., Parterre 5 fr., Balcon 1er rang 8 fr. Balcon 2me rang 5 fr., Galerie 3 fr.

BILLETS à la Salle des Agriculteurs, 8, Rue d'Athènes; chez MM. Durand et Cie, 4, Place de la Madeleine, Grus, 116, Boulevard Haussmann; Max Eschig, 13, rue Laffitte; M. & J. Vieu, 51, rue de Rome et à l'Administration de Concerts A. Dandelot, 83, Rue d'Amsterdam. Téléph. 113-25.

Administration de Concerts A. DANDELOT, 83, rue d'Amsterdam.

Cinq Séances de Musique Instrumentale et Vocale Française

PREMIER CONCERT

Le Mardi 27 Février 1912, à 9 heures du soir

J.-Ph. Rameau . . Premier Concert en Trio, pour Violon, Violoncelle et Clavecin.
MM. Hayot, Salmon, Alfred Casella.

Maurice Ravel . . Histoires Naturelles, de Jules Renard.
Le Grillon — Le Cygne — La Pintade.
Mme Lamber-Willaume et l'Auteur.

C. Saint-Saëns. . . Suite pour piano.
Prélude et Fugue
Menuet — Gavotte — Gigue.
M. Ricardo Vinès.

Gabriel Fauré. . . Poème d'un jour, de Ch. Grandmougin.
Rencontre — Toujours — Adieu.
Mlle Germaine Sanderson et l'Auteur.

Claude Debussy . . Estampes pour piano.
Pagodes — Soirée dans Grenade.
Jardins sous la pluie.
M. Ricardo Vinès.

Vincent d'Indy . . Quatuor pour Violon, Alto, Violoncelle et Piano.
MM. Hayot, Denayer, Salmon et Robert Lortat.

DEUXIÈME CONCERT

Le Mardi 5 Mars 1912, à 9 heures du soir

J.-Ph. Rameau . . Deuxième Concert en Trio, pour Violon, Violoncelle et Clavecin.
MM. Hayot, Salmon et Alfred Casella.

Louis Aubert . . . Crépuscules d'Automne.
Prélude, poésie de A. Ferdinand Hérold.
Silence, poésie de A. Samain.
Brodeuses, poésie de C. Mauclair.
Mme Gaëtane Vicq et l'Auteur.

Roger-Ducasse . . Six Préludes pour Piano.
M. Edouard Risler.

Claude Debussy . . Promenoir de deux Amants, poème de Tristan Lhermite.
1. *Auprès de cette grotte sombre...*
2. *Crois mon conseil, chère Climène...*
3. *Je tremble en voyant ton visage...*
Mme Maggie Teyte et l'Auteur.

Gustave Samazeuilh Suite pour Piano.
1. *Prélude* - 2. *Française* - 3. *Sarabande*
4. *Divertissement* - 5. *Musette* - 6 *Forlane*
M. Edouard Risler.

Maurice Ravel . . Quatuor à cordes.
MM. Hayot, André, Denayer et Salmon.

SOUS LE PATRONAGE DE

MM. A. Durand et Fils

Editeurs

Salle ERARD

les Mardis 27 Février, 5, 12, 19 et 26 Mars 1912

à 9 h. précises du soir

TROISIÈME CONCERT

Le Mardi 12 Mars 1912, à 9 heures du soir

J.-Ph. Rameau . . Troisième Concert en Trio pour Violon, Violoncelle et Clavecin.
MM. Hayot, Salmon et Alfred Casella.

Claude Debussy . . Fêtes Galantes, 2e recueil, poésies de Paul Verlaine.
Les Ingénus — Le Faune
Colloque sentimental.
Mme Maggie Teyte et l'Auteur.

Maurice Ravel . . Valse noble et sentimentale.
Piano : l'Auteur.

Roger-Ducasse . . Deux Poèmes de Georges Rodenbach.
Le cœur de l'eau — Les pièces d'eau.
Mlle Rose Feart et l'Auteur.

Claude Debussy . . Images, 1re série pour Piano.
Reflets dans l'eau — Hommage à Rameau — Mouvement.
M. Ricardo Vinès.

C. Saint-Saëns. . . Quatuor pour Violon, Alto, Violoncelle et Piano.
MM. Hayot, Denayer, Salmon et Robert Lortat.

AVEC LE CONCOURS DE

Mesdames
Auguez de Montalant
Rose Féart, Lamber-Willaume
Melno-Baton,
Germaine Sanderson
Maggie Teyte, Gaëtane Vicq

Messieurs Gabriel Fauré,
Claude Debussy
Roger-Ducasse, Maurice Ravel
Louis Aubert, Rhené-Baton
Alfred Casella, Robert Lortat
Edouard Risler,
Ricardo Vinès
et le Quatuor : MM. Hayot, André, Denayer, Salmon.

QUATRIÈME CONCERT

Le Mardi 19 Mars 1912, à 9 heures du soir

J.-Ph. Rameau . . Quatrième Concert en Trio, pour Violon, Violoncelle et Clavecin.

Maurice Ravel. . . Shéhérazade, poèmes de Tristan Klingsor.
Asie - La Flûte enchantée - l'Indifférent.
Mme Gaëtane Vicq et l'Auteur.

Claude Debussy . . Images, 2e série, pour Piano.
Cloches à travers les feuilles
Et la lune descend sur le temple qui fut.
Poissons d'Or.
M. Ricardo Vinès.

Louis Aubert . . . Rimes tendres, poésies de Armand Silvestre
Quand, à tes genoux.
Si de mon premier rêve.
Souvent, de nos biens, le meilleur.
Mme Lamber-Willaume et l'Auteur.

Florent Schmitt . . Soirs, Préludes pour Piano.
En rêvant — Un soir — Spleen.
Dernières pages.
M. Ricardo Vinès.

Ernest Chausson . Quatuor à cordes.
MM. Hayot, André, Denayer et Salmon.

CINQUIÈME CONCERT

Le Mardi 26 Mars 1912, à 9 heures du soir

J.-Ph. Rameau . . Cinquième Concert en Trio pour Violon, Violoncelle et Clavecin.
MM. Hayot, Salmon et Alfred Casella.

C. Saint-Saëns. . . 3 Mélodies
La Cloche, poésie d'Hugo.
Clair de Lune, poésie de C. Mendès.
Amour Oyseau, poésie de Ronsard.
Mme Auguez de Montalant.

Claude Debussy . . Children's Corner, Suite pour Piano.
1. *Doctor Gradus ad Parnassum.*
2. *Jumbo's Lullaby.*
3. *Serenade for the Doll.*
4. *The snow is dancing.*
5. *The little shepherd.*
6. *Golliwogg's Cake-Walk.*
M. Edouard Risler.

Rhené-Baton . . . Les Heures d'été, poésies d'Albert Samain
Lune de cuivre.
Ton menton pose dans ta main.
Il pleut des pétales de fleurs.
Mme Melno-Baton et l'Auteur.

Claude Debussy . . L'Isle Joyeuse, pour Piano.
M. Edouard Risler.

Roger-Ducasse . . Quatuor pour Violon, Alto, Violoncelle et Piano (1re audition).
MM. Hayot, Denayer, Salmon et l'Auteur

PRIX DES PLACES : Parquets 6 fr., 1res Galeries, 1er Rang 4 fr., 1res Galeries, 2me Rang 3 fr. 2mes Galeries 2 fr.

La totalité des recettes sera partagée entre la Société Mutuelle des Professeurs du Conservatoire National de Musique et de Déclamation et la Société de Secours Mutuels des Employés du Commerce de Musique.

Il n'y a pas plus d'une dizaine d'années que M. Emile Faguet s'est fait devant le tribunal littéraire le promoteur d'un procès de réhabilitation, ou, comme il le dit lui-même, de " demi-réhabilitation " de Madame de Genlis. Le feuilleton du *Journal des Débats* dans lequel il souhaitait de voir un candidat aux grades universitaires consacrer à la célèbre comtesse une thèse " qui ne fût pas une apologie, mais qui fît ressortir les côtés originaux de cet esprit actif et ingénieux " a donné le branle à l'enquête présentement poursuivie, où " l'avocat du diable ", pour parler le langage des cours ecclésiastiques, trouve plus d'arguments que celui de la vertu. La plus récente et la plus complète des publications qui s'y rapportent est un gros et beau livre de M. Jean Harmand, si justement conforme au programme fixé, que M. Faguet en personne l'a patronné et résumé dans une charmante préface[1].

Les lecteurs pressés, qui se font gloire de toujours sauter les préfaces, liront celle-ci, parcequ'elle est signée Faguet, et l'ayant lue, prêteront au

[1] Jean Harmand, *Madame de Genlis, sa vie intime et politique*, 1746-1830, Paris, Perrin, 1912, in-8° de xii-557 p.

livre une meilleure attention. La matière et la manière les attacheront assez pour que, informés de mille détails, amusés de mille traits, intéressés par une vie si active et si traversée, ils aillent presque sans s'en douter jusqu'à la dernière de ses cinq cent trente pages. Oserons-nous dire ici que nous eussions souhaité en trouver dix de plus, et que M. Jean Harmand voulût ou sût écrire un chapitre sur Madame de Genlis musicienne ? Il se peut que ce côté du sujet ait paru ne pas entrer dans le cadre accoutumé des travaux d'histoire littéraire, où la musicologie n'est pas encore acclimatée ; mais la musicologie a des droits sur la belle joueuse de harpe, qui chantait, improvisait, jouait de plusieurs instruments, imaginait des perfectionnements de doigté et d'exécution, formait des élèves, publiait des méthodes et, comme en toute chose, attachait grande importance à chacun de ses talents, dont elle faisait, à toute occasion, étalage, par actions, par paroles, et par écrits.

A l'en croire, elle avait six ans lorsque pour la première fois elle éprouva une grande émotion musicale.[1] Pendant le voyage à Paris, qu'elle fit avec sa mère, en 1752-53, on la mena à l'Opéra, qui lui causa " un ravissement inexprimable " et où " le fameux Chassé, qui était déjà très vieux " la fit " frémir, en arrachant tous les arbres des coulisses "[2]. Le jeu de l'acteur et l'attrait du spectacle eurent problamement plus de part que la musique dans l'impression ressentie par cette enfant, déjà dressée à paraître en " bel habit " ou en " habit de marmotte " sur les théâtres de société. Quoiqu'il en soit, à son retour à Saint-Aubin, lorsqu'il fut temps de lui donner une institutrice, son père, qui jouait du violon, et sa mère, qui raffolait de comédie et d'opéra, eurent soin de porter leur choix sur une musicienne. " Mademoiselle de Mars ", disent les *Mémoires* de Madame de Genlis, " était fille de l'organiste de Vannes, était excellente musicienne et jouait parfaitement du clavecin ". Au rapport du M. Harmand, Sévelinges s'est moqué de ce nom " pompeux " et l'a supposé d'emprunt : il était très véritable, et Madame de Genlis se bornait à en choisir l'orthographe la plus élégante. Au privilège qu'il avait obtenu en 1735 pour la publication de ses œuvres, le père de l'institutrice était appelé " Charles

[1] Stéphanie-Félicité ou Etiennette-Félicité Du Crest était née à Champcéry près Autun, le 26 janvier 1746. C'est en 1751 que son père fit l'acquisition de la terre de Saint-Aubin, dont il prit le nom et où il fixa sa résidence.

[2] Chassé, né à Rennes en 1699, avait 53 ou 54 ans. Roland était son meilleur rôle. Il y avait succédé à Thévenard, pour la reprise de 1743, et quitta l'Opéra en 1756. Si, comme l'a écrit Lajarte, il l'avait tenu " pendant quarante-deux ans sans interruption ", il s'en serait emparé dès l'âge de quinze ans.

Demars, organiste de notre cathédrale du Présidial de Vannes en Bretagne ", et au titre des *Pièces de Clavecin* qu'il fit graver la même année, et qui furent mises en vente à Paris, chez la Veuve Boivin et chez Leclerc, et " chez l'auteur, à Vannes ", il se nommait " Mr de Mars le cadet, organiste de l'église cathédrale de Vannes "[1]. Sa fille, Hélène-Louise Demars, ayant fait enregistrer le 18 février 1752 un privilège obtenu le 20 décembre précédent " pour des œuvres de musique tant vocale qu'instrumentale de sa composition ", pouvait être un peu plus âgée et un peu moins ignorante que son élève ne l'a dit. Sur un " bon vieux clavecin de Ruckers ", découvert à Saint-Aubin, elle m'apprit, écrit Madame de Genlis, " à répéter passablement sept ou huit pièces " : les trois suites qui forment le livre de Charles Demars furent sans doute mises à contribution pour ce répertoire, et l'on doit supposer aussi que la jeune Félicité chanta les *cantatilles* que composait son institutrice et qu'elle faisait graver. " J'avais une belle voix, dit la comtesse, et je chantais trois ou quatre cantates de Clerambault, c'en était assez pour enchanter mes parents... " La grande affaire était de briller sous plusieurs aspects dans les spectacles de salon qui se renouvelaient sans cesse à Saint-Aubin. L'enfant passait quatre heures par jour à l'étude du chant, du clavecin, de la guitare. Sa mère, qui s'occupait rarement d'elle, la reprenait à l'institutrice ou aux femmes de chambre pour lui faire apprendre ses rôles ; grisée d'éloges, Félicité s'accoutumait à ne connaître l'art que par l'usage qu'elle en faisait, à n'y chercher qu'un moyen de succès.

Vers l'âge de dix ans, elle fut ramenée à Paris, où ses parents lourdement endettés, voulaient tenter de mettre ordre à leurs affaires. En attendant la fin d'une liquidation qui allait les conduire tout droit à la misère, Madame Du Crest et sa fille menaient large existence et passaient toutes leurs soirées dans les loges de Madame de Montesson, à la Comédie française où à l'Opéra. C'est ainsi que la future Comtesse de Genlis fut témoin des débuts de Sophie Arnould, dont l'habit lilas et argent, et le grand panier, firent dans sa mémoire une impression plus profonde que le chant et le jeu de l'actrice, ou la musique qu'elle exécutait. Mademoiselle de Mars avait accompagné son élève à Paris, et dut s'en séparer lorsque la ruine des Du Crest fut consommée. Elle épousa, peu aprés, le violoniste et éditeur de musique Jean-Baptiste Venier, dit Venieri, et figure sous ce

[1] Ce livre de *Pièces de Clavecin* existe à la Bibl. Nationale, cote Vm7, 1890.

nom en tête de la liste des " maîtresses de clavecin ", dans le Tableau de Paris pour 1759.[1]

Les douze cents francs de rente viagère qui restaient aux époux Du Crest, une fois leurs dettes payées, étaient pour leurs habitudes, autant que rien. Tandis donc que le malheureux seigneur de Saint-Aubin, commençait, en France et à l'étranger, une vie d'expédients, sa femme, qui avait deux ans durant reçu l'hospitalité d'une cousine, n'hésita point à accepter celle du fermier général Le Riche de La Pouplinière, dans sa maison de Passy. Chez ce Mécène, dont le rôle dans l'histoire de la musique française réclame une étude particulière[2], le talent de Félicité se trouvait en serre chaude.

Non-seulement la messe en musique, les concerts du Dimanche soir, et les petites séances dans lesquelles elle fut bientôt admise à se produire, permirent à la jeune fille de connaître ce que l'art symphonique à sa naissance et la musique de chambre offraient alors de meilleur, mais dans l'orchestre excellent et nombreux que l'opulent financier entretenait à ses gages, elle distingua un instrument, nouveau pour elle, la harpe, pour lequel, racontent ses Mémoires, elle prit " une passion démesurée " ; elle " conjura " sa mère de le lui faire enseigner. Le musicien qui en jouait chez La Pouplinière était un allemand nommé Gœpfer, qu'à Passy l'on appelait " le roi David ", et que Madame de Genlis nomme *Gaiffre*, et les journaux du temps *Geopfem* ou *Geopffert*. Dès 1749 il avait paru, comme harpiste, au Concert Spirituel, sans exciter grande curiosité, et depuis lors il travaillait à perfectionner la facture de son instrument, par l'adjonction de pédales. A l'époque où Félicité le connut, il venait d'atteindre dans cette direction " toute la perfection " dont la harpe paraissait susceptible, et, aidé de son frère cadet, il fabriquait et vendait chez lui, " dans l'enclos des quinze-vingts " des instruments " de différentes grandeurs "[3]. Les

[1] Jean-Baptiste Venier, qui avait exécuté un duo de violons avec Giardini au Concert Spirituel, le 3 avril 1750, était encore en 1775 membre de l'orchestre de ce concert ; le *Tableau de Paris pour l'année* 1759, de Jèze, le range parmi les " Maîtres de violon et pardessus de viole " et donne son adresse " rue Saint-Thomas de Louvre " ; au paragraphe des " maîtresses pour le clavecin ", le même auteur nomme " Madame Venieri, ci-devant Melle de Mars, rue Saint-Thomas du Louvre ". Venier, qui est appelé Veniery dans une liste semblable en 1754, tenait dès 1755 à la même adresse un commerce de musique, où il s'était fait la spécialité d'éditer des œuvres étrangères, et dont le fonds en ce genre fut considérable. En 1754, le *Journal du Citoyen*, dans la liste des organistes de Paris, mentionnait deux fois, pour l'orgue de Saint-Jacques la Boucherie, et pour celui de Saint Nicolas du Chardonnet, un *Demars*, appartenant sans doute à la famille de l'institutrice de Madame de Genlis.

[2] Cette étude a été entreprise par un de nos jeunes confrères et sera, nous l'espérons, prochainement publiée.

[3] *La Feuille nécessaire*, n° du 12 mars 1759.

frères Gaiffre, a dit Madame de Genlis, " d'une probité et d'une bonté parfaites, mais d'une extrême simplicité, ne tirèrent aucun parti pour leur fortune " de l'invention des pédales, que reprirent avec grand profit de plus habiles et plus heureux facteurs, Salmon, Naderman, Louvet, les Cousineau [1]. — Gœpfer l'aîné, ajoute-t-elle, était " bon mécanicien et grand musicien " mais " mauvais exécutant " ; il " manquait de doigts " ; il ne faisait pas de " cadences " ; il posait mal ses élèves, et ne leur apprenait à faire que des " arpègements ", à jouer " que des romances ". Si l'on sait lire entre les mots, on voit comment l'adroite comtesse réussit à nous démontrer qu'elle surpassa d'emblée son maître et tous les harpistes de l'époque ; ce ne fut d'ailleurs pas sans peine : au début, n'ayant pas d'instrument à elle, elle ne pouvait étudier que sur la harpe de son maître, qui, charmé de ses dispositions, lui donnait deux fois par semaine " d'énormes leçons, et quelquefois de trois heures ". Dès qu'elle eut décidé sa mère à lui donner une harpe, sa " passion " et son " ardeur " qui croissaient avec ses succès, la portèrent à jouer, assure-t-elle " au moins sept heures par jour, très souvent huit ou neuf, quelquefois dix ou douze ". Aussi, toujours d'après son propre récit, faisait-elle " d'inconcevables progrès ", et, se servant d'un doigté par elle entièrement réformé, était-elle devenue " réellement de la première force, et d'une force tout-à-fait inconnue jusqu'alors sur cet instrument ". On venait l'entendre " comme une merveille " et, à son exemple, " tout le monde " voulant soudain apprendre à jouer de la harpe, Gœpfer, " qui en était le seul maître, ne pouvait plus suffire à ses écolières " [2].

Madame de Genlis oublie un peu que pour *lancer* la harpe, elle eut des collaborateurs. On a de Diderot une lettre écrite en 1760, après une audition du comte Oginski ; la même année, Hochbrucker s'était fait entendre au Concert Spirituel ; en 1761 ce fut J.-Th. Mayer, dont le succès se prolongea dans les saisons suivantes, en 1762, Mademoiselle Baur, " âgée de treize ans et demi " ; si bien, qu'au commencement de 1764, *l'Avant-Coureur* pouvait écrire : " On sait combien la harpe est devenue à la mode parmi nous ".

Mais tous ces professionnels, nous affirme la comtesse, " jouaient peu de difficultés, et rien de plus que leurs propres pièces ", tandis qu'elle exécutait " toutes les pièces de clavecin les plus difficiles " et jusqu'à " la

[1] Cf. Genlis, *Mémoires*, I, 87 et suiv. ; *Méthode de harpe*, p. 2 et 3.
[2] Genlis, *Mémoires*, I, 100 et suiv.

cadence de Honavre ", artifice de doigté qu'elle se faisait gloire d'avoir su dérober à son maître de clavecin, Antoine Honauer.

Encore n'était-ce pas son seul talent : à côté de ses sept à douze heures d'étude sur la harpe, l'infatigable jeune fille trouvait le temps de jouer du clavecin, de la guitare, de la musette et du pardessus du viole, d'apprendre l'accompagnement avec Philidor, et de se " perfectionner " dans le chant italien avec Pellegrino, qui venait lui donner sa leçon à six heures du matin.

Le jour n'était pas éloigné où tout cela devrait lui rapporter mieux que des succès honorifiques. Lorsque, après le second mariage de La Pouplinière, la " belle compagnie " de Passy se trouva congédiée, et que Madame Du Crest et sa fille allèrent mener une existence médiocre dans un logis quelconque, Félicité fut heureuse de pouvoir multiplier des auditions mondaines, plus ou moins discrètement rémunérées par le don d'une robe ou d'une bourse garnie. Mais le plus beau gain que lui valurent ses talents fut un mari : car c'est, dit-on, à la vue d'une miniature qui la représentait, " ses mains mignonnes enlacées au royal instrument, avec une grâce enfantine ", que le comte de Genlis s'éprit d'elle. Le mariage eut lieu, ainsi que l'a pour la première fois précisé M. Harmand, à Saint-André-des-Arcs, le 8 novembre 1763, et n'arrêta ni le zèle ni les progrès de Félicité dans la musique. Obligée de résider en province, elle y continuait ses exercices. D'un voyage à Paris, le comte ayant ramené Prover, " le fameux hautbois ", celui-ci, tout en exprimant une admiration " passionnée ", osa pourtant s'étonner de trouver Madame de Genlis " si peu musicienne " et la " conjura de déchiffrer tous les jours une heure " ; ce à quoi elle ne manqua point ; si bien que, nous dit-elle avec son ordinaire modestie, " en moins de six mois je déchiffrai tout à livre ouvert, et j'ai poussé ce talent aussi loin qu'il peut aller ".

* * *

Voilà donc Madame de Genlis, à vingt ans, en possession d'un talent qu'elle a pris tous les soins imaginables pour acquérir et dont l'exploitation mondaine va remplir la seconde période de son existence, les seize années, environ, qu'elle vécut à peu près constamment à Paris, depuis son retour de Bourgogne jusqu'à sa nomination de gouvernante des princes et princesses d'Orléans. Nous ne la suivrons pas dans les récits de ses triomphes,

récits assez connus et d'ailleurs intéressants pour l'histoire de la musique française, puisque l'on y voit passer, — pour autant qu'ils ont participé aux mêmes concerts, aux mêmes comédies, que Madame de Genlis, ou qu'ils l'ont louée ou servie par quelque morceau destiné à sa harpe ou à sa voix, — maints artistes célèbres, Gluck, Monsigny, Philidor, Gaviniés, Barthélemon, Viotti, Cramer (le violoniste), Jarnowick, Duport, Albanese, Madame Louis. Ses prouesses musicales redoublaient depuis qu'elle était installée au Palais-Royal, en qualité de " dame " de la duchesse de Chartres, et qu'en plus des " musiques intimes " de cette princesse, elle brillait dans ses propres " samedis ". C'était le temps où Gluck faisait jouer ses tragédies lyriques dans la salle, toute voisine, de l'Opéra, et venait deux fois par semaine l'entendre " chanter ses beaux airs et jouer sur la harpe ses ouvertures ". — " On imagine bien, ajoute Madame de Genlis, que je me déclarai Gluckiste ! " [1]

La contre-partie de sa naïve insistance à se vanter est fournie par la baronne d'Oberkirch, qui, visiblement, la détestait : " Elle pose sans cesse, dit-elle (et nous la croyons sur parole)... Un ridicule immense de cette femme masculine, c'est sa harpe ; elle la porte partout, elle en parle lorsqu'elle ne l'a point, elle joue sur une croûte de pain et elle s'exerce avec une ficelle. Quand on la regarde, elle arrondit le bras, pince la bouche, prend un air sentimental, un regard analogue et remue les doigts. Mon Dieu ! que le naturel est une belle chose " ! Le portrait se corse d'une anecdote, qui montre Madame de Genlis apportant, sans en être priée, sa harpe dans une soirée de musique ; elle s'établit au milieu des musiciens engagés pour le concert, " régenta, parla, chanta, pérora, administra à chacun sa remontrance " et finalement eût fait marcher le concert " tout à rebours ", mais sans doute à son profit, si l'une des personnes présentes ne l'eût pas " lutinée " [2].

L'historiette se rapporte à l'année 1786, où Madame de Genlis puisait un surcroît de suffisance dans les fonctions de gouvernante, exercées depuis quatre ans. La vocation pédagogique, qui couvait en elle dès l'enfance — puisqu'à Saint-Aubin on la trouvait prêchant par la fenêtre

[1] Madame de Genlis n'a pas parlé des musiciens de son temps uniquement dans plusieurs passages de ses *Mémoires*, et dans sa *Méthode de harpe*, où elle donne son opinion sur les harpistes, ses rivaux : elle place dans *les Veillées du château* une petite dissertation sur Gluck et Piccinni, et un résumé d'histoire de la musique, fait au moyen d'extraits des *Essais* de La Borde (Veillées, édit., Maradan, t. III, p. 379 et 455) ; et surtout, elle s'étend sur les mêmes sujets dans son *Essai sur les beaux-arts*, dont le MS. inédit existe à la Bibliothèque de Nancy.

[2] *Mémoires* de la baronne d'Oberkirch, t. II, p. 60 et 260.

à des petits paysans les leçons qu'elle venait d'apprendre, — avait fait explosion dès le jour de sa nomination, dans *Adèle et Théodore*. On sait que sous le déguisement assez mince d'une fiction littéraire, cet ouvrage était l'exposé d'une méthode universelle, qu'elle tenait toute prête. Nous y trouvons donc les principes de son enseignement musical, et l'idée qu'elle concevait du rôle de la musique dans l'éducation des classes supérieures.

Cette idée est en conformité parfaite avec tout ce que nous savons du talent de la Comtesse : la musique est un art d'agrément ; un attrait ajouté à leurs charmes naturels par les femmes douées de " dispositions " ; un moyen de se produire dans le monde ; un moyen de s'y pousser au premier rang ; un des " petits talents agréables " dont la jeune fille bien née doit posséder " une infinité ", — comme de " sabler les surtouts de table pour le fruit ", ou de faire " les plus jolies découpures du monde ", les " chiffres de cheveux pour des bagues ", les " paysages et les fleurs en paille ", jouer " du tambour de basque et des castagnettes ", exécuter des " tours d'adresse et d'escamotage " ; tout cela est utile aux femmes qui " sont nées pour une vie monotone et dépendante " et à qui il faut " de la raison, de la douceur, de la sensibilité, des ressources contre le désœuvrement et l'ennui, des goûts modérés et point de passions " ; mais cela est superflu dans l'éducation des hommes, et à plus forte raison, des princes. Celui qu'elle élèvera " n'apprendra du dessin et de la géométrie que ce qu'il en faut pour les fortifications et pour être en état de lever un plan, et jamais il ne saura une note de musique " [1].

La seule concession de Madame de Genlis aux futilités intellectuelles sera de ne pas laisser son élève " sans littérature, car il devra un jour aimer et protéger les lettres ". — Les lettres, seulement. Quant à aimer les arts, sans les cultiver soi-même, c'est là une conception étrangère à l'esprit de la très positive gouvernante. Pour elle, aimer la musique, c'est en faire, c'est jouer de la harpe, c'est quêter et recueillir les applaudissements d'un auditoire mondain. Mademoiselle d'Orléans (plus tard Madame Adélaïde) n'y faillira pas. Elle n'aura, pour la harpe, point d'autre maître que Madame de Genlis, avec " un valet de chambre musicien ", uniquement chargé de " veiller à la mesure " lorsqu'elle répétera ses exercices [2] ; on

[1] Madame de Genlis, *Adèle et Théodore*, t. I, p. 81, 393, et t. IV, p. 9, 10 ; *Leçons d'une gouvernante*, t. I, p. 181.

[2] Genlis, *Leçons d'une gouvernante*, tome I, p. 140. — Ce " valet de chambre musicien " était J.-G. Lescuyer, que l'*Almanach du Palais-Royal* qualifie bel et bien " maître de musique " de Mesde-

emportera sa harpe en voyage, afin qu'elle ne manque pas un jour à prendre sa leçon : elle possédera ainsi, avant sa quatorzième année " un talent véritablement supérieur " et porté au point " de ne pouvoir rien acquérir pour l'exécution, ce qui est prodigieux à son âge ". Ses frères, pendant ce temps, à qui l'on ne peut imposer plusieurs heures par jour de travail mécanique sur un instrument de musique, auront, pour se délasser des études qui conviennent à leur rang, des bûches à fendre et à monter aux étages, des seaux d'eau à tirer d'un puits, et ils se promèneront dans des couloirs tapissés d'images instructives. Quarante ans plus tard, Louis-Philippe, concevant exactement l'art de peindre dans le sens de ces mêmes images, emplira de tableaux de commande les galeries de Versailles ; et il marquera sa protection de souverain vis-à-vis de la musique en engageant Adolphe Adam à " restaurer " le *Déserteur* et *Richard Cœur-de-lion.*

Pour n'être pas accusé de dureté à l'égard de Madame de Genlis, convenons que, sous le rapport du mécanisme, elle avait de fort bons principes. La méthode qu'elle tenait énormément à ce que l'on reconnût pour sienne était analogue à celle dont Porpora passe pour s'être servi lorsqu'il fit pendant cinq ans travailler Caffarelli sur une seule feuille de papier, chargé de toutes les formules du chant orné italien. Madame de Genlis pratiquait la " division du travail " ; elle enseignait les difficultés une à une, avant de les réunir, ce qui est un procédé excellent, et en vigueur actuellement chez nos meilleurs professeurs ; mais tandis que ceux-ci l'appliquent sur le terrain général, — gamme, intervalles, tonalités, rythme, mesure, — l'auteur d'*Adèle et Théodore* n'avait en vue que l'acquisition de l'habileté manuelle et mécanique ; elle préconisait donc les exercices d'une seule main pendant un an pour les enfants, six mois pour les " jeunes personnes ", et spécifiait que chaque main devait exécuter " tour à tour les agréments, les roulades et les passages les plus difficiles qui peuvent se rencontrer dans les pièces, en ayant l'attention d'exercer toujours davantage la main gauche qui est naturellement plus lourde et moins forte que la droite " ; elle se prévalait de ce qu'une telle étude ne demandait à l'élève qu'un " léger degré d'attention ", pour exiger journellement plusieurs heures d'exercices. Une fois bien " routinée " — le

moiselles d'Orléans, à l'abbaye de Bellechasse, mais à qui la comtesse de Genlis avait ravi le droit d'enseigner les princesses, ainsi qu'elle s'était substituée, pour les leçons de catéchisme, à l'ecclésiastique désigné. — Lescuyer, chanteur choriste à l'Opéra et au Concert Spirituel, auteur de petits motets chantés à ce concert, fut impliqué dans l'affaire du baron de Batz, ou " Conspiration des étrangers ", traduit devant le tribunal révolutionnaire et guillotiné le 17 juin 1794. Il avait 46 ans.

mot n'est pas de Madame de Genlis, mais avait cours en son temps, — l' " écolière " pouvait " jouer des pièces ", et, en moins de trois mois surpasser les élèves formées en trois ans par la méthode ordinaire [1].

* * *

Lorsque la bise fut venue et que s'étant, pour sauver sa tête, réfugiée en Allemagne, Madame de Genlis y vit les émigrés lui faire grise mine [2], elle chercha, " pauvre fuyarde sans sou ni maille ", des ressources dans ses talents. Faisant alterner sa harpe et son écritoire, elle donna quelques leçons aux jeunes filles de la société israélite de Berlin, et composa fiévreusement volumes sur volumes. Après sa radiation de la liste des émigrés (21 juin 1800), on la vit ramener en France un jeune garçon " follement aimé ", qu'elle avait pris pour élève en un moment où, dit M. Harmand, " son instinct maternel ", et nous ajouterons sa vocation pédagogique, " gémissaient de rester inoccupés ". C'était le fils d'une assez pauvre femme chez qui Madame de Genlis logeait en dernier lieu, à Berlin. Il se nommait Fréderic-Henri-Louis-Charles Baecker [3] : la comtesse voulut qu'il échangeât son prénom habituel contre celui de Casimir, en souvenir, dit-elle, d'un fils qu'elle avait perdu. Subitement, passionnément, elle en fit son " élève chéri et gâté ", son " enfant de prédilection " ; dès qu'elle le put, elle voulut l'adopter : et ce garçon, bien doué, mais apathique, inconsistant et égoïste, devint la joie et le tourment de ses vieilles années. Plus encore que jadis Paméla ou Mademoiselle d'Orléans, Casimir, comme harpiste, lui faisait honneur : car il avait embrassé la carrière d'artiste, et il se produisait en public, comme virtuose-compositeur et inventeur de procédés d'exécution qui donnaient à son jeu une apparence de rareté très personnelle.

La *Méthode de harpe* dont Madame de Genlis donna coup sur coup

1 Genlis, *Adèle et Théodore*, t. I, p. 119.

2 On lui tenait rigueur des opinions révolutionnaires qu'elle avait affichées : entre autres de cette visite au Salon de 1791, où, pour aller voir le tableau de Giroust, " Mademoiselle d'Orléans prenant une leçon de harpe ", elle avait emmené ses deux élèves, la princesse et Paméla, coiffées, comme elle-même, du bonnet rouge. Cf. J. Harmand, p. 283.

3 Baecker, ou même Backer, d'après les *Mémoires* de Madame de Genlis, sa *Méthode de harpe*, ses *Lettres* publiées par Lapauze, et d'après les journaux du temps, et non Boecker, comme l'écrit constamment M. Harmand. Il était, selon les *Mémoires*, âgé de huit ans, lorsque Madame de Genlis le connut, vers la fin de 1799. Ce chiffre apparaît comme certainement inexact, dès qu'on le compare aux inventions que la comtesse attribue à son élève, en 1806, et aux actives démarches qu'elle faisait en 1812 pour le marier.

deux éditions non datées[1] nous offre le résumé des leçons qu'elle donnait à Casimir, et, à peu près à la même époque, à son filleul Alfred Lemaire et à Mademoiselle Navoigille, fille du violoniste Navoigille le cadet ; mais l'ouvrage est en même temps le résultat d'une sorte de collaboration avec Casimir ; car Madame de Genlis, autrefois absorbée dans l'admiration de ses propres talents, de ses propres innovations dans le doigté du jeu de la harpe, s'agenouille maintenant devant son fils adoptif et lui attribue sans regrets presque tout l'honneur du livre. " Mon enfant, dit la dédicace, il est juste de vous dédier cette méthode, car je n'aurais pu la donner si vous n'aviez pas inventé et si vous n'exécutiez pas tout ce qu'elle contient de nouveau et de plus difficile. C'est votre travail beaucoup plus que le mien que je vous offre, j'aime à le produire parcequ'il prouve une application peu commune à votre âge ", etc. — Casimir, lisons-nous p. 24, " fait une multitude de passages que je n'avais même pas essayé de faire. Il joue en sons harmoniques plusieurs pièces de Boccherini, entre autres la grande sonate en ré majeur de l'œuvre 5 [2], sans y mêler un seul son naturel. Jouer de la harpe de cette manière c'est créer un nouvel instrument plein de

[1] Nous ne connaissons pas d'exemplaire de la première édition, qui parut, selon Fétis, en 1802. La deuxième fut publiée en 1806 ou 1807, comme le prouve un alinéa de la p. 28 où Madame de Genlis mentionne la brochure d'Alexandre de Laborde, *Lettre sur les sons harmoniques de la harpe*, imprimée chez Maradan, en 1806. Chose surprenante, cette *Méthode* a complètement échappé aux recherches de M. Jean Harmand ; elle ne figure pas dans la bibliographie qu'il a donnée en appendice, et n'est pas mentionnée dans le cours du volume. La deuxième édition, qui existe à la Bibliothèque Nationale et à la Bibliothèque du Conservatoire, a pour titre : *Nouvelle Méthode pour apprendre à jouer de la harpe en moins de six mois de leçons, et contenant un enseignement et des détails entièrement nouveaux sur les sons harmoniques et sur plusieurs autres effets également neufs que peut produire cet instrument. Cette méthode qui présente gradativement toutes les difficultés qu'il est possible d'exécuter sur la harpe est suivie d'une petite méthode pour apprendre en 24 leçons à accompagner et à jouer des petits airs. Seconde édition revue et corrigée avec augmentation dans le cours de l'ouvrage d'une leçon de plus et la manière de se servir des petites harpes muettes ou de poches et un chapitre de plus sur diverses écoles des professeurs de harpe, par Madame de Genlis et dédiée à Monsieur Casimir Backer. Prix 18 l. Propriété des éditeurs. Déposé à la bibliothèque Impériale. A Paris, aux deux lyres chez Madame Duhan et comp^ie^, éditeurs de musique et marchands d'instrumens, boulevard Poissonnière, n. 10, près le Jardin Boulainvilliers.* In fol. 65 p.

[2] L'œuvre V. de Boccherini est un recueil de Six Sonates pour le clavecin, avec violon obligé, dédié à Madame Brillon de Jouy.

douceur et de charme, et beaucoup plus agréable que l'harmonica ". — La " cadence de Casimir ", notée parmi les exercices de la méthode, consiste à " faire de la même main une brillante cadence soutenue et des brisés bien nets et bien battus des trois autres doigts " ; elle se trouve " avec beaucoup de passages singuliers dans le point d'orgue du rondeau de harpe de Casimir, dédié à Madame Eugénie de La Rue, gravé chez Madame Duhan ". — Casimir a encore " trouvé le moyen de faire de très beaux sons filés sur la harpe. Il se sert pour cela d'un archet de son invention et il a joué ainsi à une musique particulière sur une harpe montée à l'ordinaire, un long adagio en sons harmoniques et sons filés tantôt à la basse, tantôt au dessus, ce qui produit l'effet le plus agréable et le plus étonnant ", etc.

Madame de Genlis sexagénaire se mirait dans les succès de son élève favori. Ne dit-on pas que les grand'mères ont pour les enfants plus d'amour et de faiblesses que les mères elles-mêmes ? Tel était bien le caractère de l'affection sans mesure qu'elle portait à Casimir et dont les preuves abondent dans sa *Méthode*, dans ses *Mémoires*, et par dessus tout dans la série de *Lettres* qu'a publiée M. Lapauze [1]. Sermonneuse à son habitude, l'ancienne gouvernante des princes d'Orléans y mêle aux expressions de la plus tendre, de la plus ardente sollicitude, et aux recommandations religieuses, morales et hygiéniques, de minutieux conseils relatifs aux études musicales de Casimir, à son avenir, à sa fortune d'artiste ; elle stimule son zèle, toujours vacillant ; elle s'évertue à faire naître en lui un peu de l'ambition, du désir de briller, qui ne sont pas éteints encore en elle-même ; et quand les arguments d'un ordre noble lui semblent rester sans effet, elle en ajoute d'autres, tout prosaïques, dont sa vie traversée de misères et d'expédients lui a fait sentir le poids : " Allons, mon ami, six heures et demie par jour pendant un mois vous rendront au-dessus de tout ce qu'on peut imaginer... — Voilà l'empereur qui revient. Songe qu'il ne tiendra qu'à toi de jouer devant lui... Songe qu'il ira à ton concert et que nous y aurons tous les ministres... " Elle s'ingénie à préparer le succès de ce concert ; elle écrit aux musiciens en renom, elle leur " donne à dîner ", elle s'occupe des annonces dans les gazettes : " Je ménage tout, je songe à tout. " Le *Journal de l'Empire*, sans doute par ses soins, a loué Casimir, qui voyage : " Fais lire cela à Vienne... tâche de faire parler les

[1] *Lettres inédites de Madame de Genlis à son fils adoptif Casimir Bœcker* (1802-1830), publiées avec une introduction et des notes par Henry Lapauze, Paris, 1902, in-8°.

gazettes ". Elle l'incite à composer et lui fournit des sujets, des vers, la *Romance d'Imogène*, dédiée à la duchesse de Courlande, chez laquelle on la chante " tous les soirs ", *le Réveil du roi de Rome*, dont elle lui envoie le texte en 1811 pendant qu'il séjourne à Vienne : " Je te conjure avec instance de le mettre en musique tout de suite, avec une belle ritournelle et un accompagnement de cor, de harpe et de timbales. Il faut que cela soit bien brillant. Tu peux, si tu veux, n'y pas mettre de timbales, mais il y faut un cor. Ne mets pas de négligence à cela, je te le demande en grâce. Tâche de faire un chef-d'œuvre, brillant, chantant et belliqueux " [1].

Mais elle veut surtout qu'il s'enrichisse, et la chose n'est pas facile. D'abord elle s'illusionne. Trois ou quatre concerts à Londres, si Casimir " fait ce qu'il faut pour avoir d'éclatants succès ", produiront, croit-elle, de 150 à 200,000 francs ! " Voilà un sort solide ". Il en faut vite déchanter, et se suffire de petits gains et de petites ruses : ne dire à personne qu'on donnera deux séances, parcequ'il y aurait moins de monde à la première ; se produire, " jouer de la harpe, partout et sans cesse, et des scènes de chambre, et les présents viendront " ; savoir user des dédicaces : " Tu ferais un coup de partie si tu obtenais de dédier à l'empereur d'Autriche le chant du roi de Rome... pour y donner de la célébrité, joue-le chez les gens bien intentionnés... tâche de le jouer à la cour et tout de suite demande la permission de le dédier à l'empereur... Occupe-toi de cela ; mets-y tout ton esprit et ton activité. Ce serait une bien bonne affaire... " Il faut aussi se montrer adroit professeur : " Pour les écolières, tâche de faire jouer bien promptement quelque chose de joli... ôte les difficultés... vite, alors, sous prétexte d'être surchargé, augmente tes prix, encourage tes écolières, trouve-leur de grandes dispositions, et tu gagneras beaucoup d'argent... " ; et il est profitable encore de trafiquer de ses instruments : " Ne manquez pas de vendre une de vos harpes ; faites valoir sa bonté, que vous ne vous en défaites que parce que les transports

[1] Fétis n'a connu aucune œuvre de Casimir, et, de fait, il semble malaisé d'en découvrir des exemplaires. Par la *Méthode* de Madame de Genlis, nous connaissons le titre d'un *Rondeau*, gravé chez Madame Duhan ; dans les *Lettres* sont mentionnés la *Romance d'Imogène*, le *Réveil du roi de Rome*, une *Marche* qui se jouait en concerto et que Casimir, en 1811, se proposait de dédier à La Cépède, une *Polonaise*, une *Bacchanale*, un *Adagio*, la musique d'une pantomime ou d'un mélodrame, *David et Saül*, que Casimir jouait avec Talma chez Madame de Genlis en 1810 ; — dans les *Mémoires* est citée une pièce descriptive sur le sujet de la nouvelle intitulée *Zuma ou la découverte du Quinquina*. M. Lapauze a signalé l'existence de deux romances de Casimir, *la Novice religieuse* et *le Barde moderne*, imprimées à la fin de *la Feuille des gens du Monde, ou le Journal imaginaire*, de Madame de Genlis, en 1823.

sont ruineux, et qu'en vous l'achetant on y gagnera le port. Vous pourrez, en vous en occupant, la vendre 80 ou 70 livres... "[1].

Ce parfait manuel du virtuose homme d'affaires dénote plus de psychologie et plus d'entente pratique que de sentiment artistique. A la fois la férule de pédagogue qu'elle serrait toujours en sa main, et le souvenir des écueils contre lesquels, durant plus de la moitié de sa vie, elle s'était rudement heurtée, retenaient Madame de Genlis fort loin des horizons idéalistes. Fut-elle vraiment musicienne? on en peut, malgré ses assurances, fortement douter : et si le feu sacré brûlait en elle, la flamme en était courte et sans chaleur. Pourtant elle fut un peu plus qu'un " amateur ". La part qui lui revient dans la renaissance de la harpe et dans sa mise en vogue parmi la société française du XVIIIe siècle, n'est aucunement contestable, non plus que les progrès que ses innovations de doigté contribuèrent à accomplir. A l'époque où elle l'adopta, ce bel instrument, imparfait et oublié, n'avait pas de répertoire, et il fallait premièrement préparer des exécutants qui fussent capables d'interpréter autre chose que de monotones dessins d'accompagnement; ainsi considérés, les trilles, les pincés, les cadences, les roulis, les roulades, les batteries, les tricotages, les badinages, qu'enseigne isolément la *Méthode* de Madame de Genlis peuvent n'être plus les formules vides dont le mot à mot produit de " la musique bête " ; ils deviennent le vocabulaire où de meilleurs artistes sauront attacher un sens.

Le jour où sera écrite une histoire de la harpe en France, Madame de Genlis n'y fera point une inutile figure.

MICHEL BRENET.

[1] *Lettres de Madame de Genlis* à Casimir Baecker, pp. 14, 20, 39, 43, 102, 110, 143, 154, 178. — Tant de conseils ne purent éveiller chez Casimir la force de volonté nécessaire pour " arriver ". Madame de Genlis prit le parti de le marier, et, ayant trouvé l'aisance dans son union avec Mademoiselle Carret, il se hâta d'aller vivre à Mantes, à ne rien faire. Il y était en 1825, et y reçut Madame de Genlis. A la fin de 1829, pour des raisons inconnues, qui peuvent avoir été des pertes d'argent, il fit soudain une réapparition dans le monde musical, en annonçant l'ouverture, chez lui, faubourg Saint-Honoré, 45, et en même temps à d'autres adresses, d'un Cours de harpe devant enseigner " toutes les ressources et toutes les difficultés " de cet instrument, en trois mois. La *Revue Musicale*, tome VI, pp. 518 520, fit la critique de cet étrange prospectus, après lequel nous perdons la trace *musicale* de Casimir. Madame de Genlis étant morte, rue du Faubourg du Roule, le 1er janvier 1831, le roi Louis-Philippe, son ancien élève, obéit aux désirs véhémentement exprimés dans son testament, en pensionnant Casimir, qui, se trouvant de nouveau à l'abri du besoin, put retourner à une existence oisive.

M. DUJARDIN-BEAUMETZ ET SON SEPTENNAT

Nul ne s'est douté, il y a sept ans, quand M. Dujardin-Beaumetz devint ministre des Beaux-Arts, qu'un grand événement venait de s'accomplir. Beaucoup ne s'en doutent point encore aujourd'hui. Et pourtant c'était le principe de la liberté de l'art, c'était la théorie de l'éclectisme appliqué à la protection artistique, c'était la négation de l' " art officiel " qui devenaient vérités de gouvernement. Autant dire, comme on voit, que c'était la révolution.

Oui, M. Dujardin-Beaumetz, qui avait été un peintre régulier, discipliné, voire militaire, avait conçu ce grandiose projet de faire de l'État un bienfaiteur magnanime et sans préférences qui dispenserait son secours à tous les artistes, qu'ils fussent de la veille, du jour ou du lendemain, qu'ils fissent brun ou jaune, qu'ils fussent solitaires ou groupés en écoles, qu'ils imitassent M. Bouguereau, ou M. Massenet, ou M. Rodin, ou qu'ils s'appliquassent héroïquement à n'imiter personne. L'idée était généreuse et noble et elle allait bien à cet homme ardent qui, peintre ou orateur, fut toujours un romantique.

Pourtant l'idée ne fut point réalisée tout à fait ; mais c'est le sort des grandes idées. Maintenant qu'adonné à d'autres travaux, le Ministre des Beaux-Arts d'hier peut parcourir en pensée sa carrière d'homme d'État et juger lui-même son œuvre, il sourit philosophiquement à ce qui fut son rêve. Il ne regrette rien et il est fier d'avoir osé. Don Quichotte assagi, il regarde de loin les moulins qui tournent encore, et il sait à présent que ce sont des moulins ! Non qu'au fond il se soit jamais tout à fait mépris : il y a dans son élan politique et romanesque un peu de la prudence clairvoyante de Sancho Pança. Mais il avait cru meilleures, je suppose, sa monture et sa lance ; il avait cru que les brigands détrousseurs s'écarteraient devant sa chevauchée.... Et qui donc, en France, rira de celui qui voulut faire beau et grand, même s'il n'a fait que petit ? Pas les Français. Et puis, rassurons-nous. Dans les démocraties, Dulcinée, devenue Marianne, n'est plus impitoyable à ses adorateurs ; elle a offert une place à son foyer au preux chevalier des Beaux-Arts : M. Dujardin-Beaumetz est aujourd'hui sénateur.

* * *

Peintre, il pensait surtout aux peintres et aux sculpteurs. Non qu'il dédaignât les musiciens, certes ; mais il avait de sûrs collaborateurs et l'impulsion qu'il allait donner aux arts plastiques, il entendait qu'ils la donnassent à la musique.

Cet art impondérable échapperait-il plus qu'aucun autre à la tutelle et à l'emprise officielles ? Ou bien est-ce que, devant les querelles et les dissertations des initiés, le profane se sentirait envahi par l'émotion craintive qu'inspire le mystère ? Toujours est-il que les musiciens ne semblent pas avoir occupé, dans la pensée du sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, d'autre place que celle d'hôtes honorables et dont les mœurs lui étaient étrangères. Il eut pourtant à rendre des " ukases " lors des batailles intestines dont le Conservatoire fut, il y a quelques mois, le terrain. M. Gabriel Fauré subissait l'assaut d'une horde de révoltés tout ornés de titres et de décorations, et c'était M. Widor qui, abandonnant le pédalier de son orgue, dressait l'étendard des professeurs rebelles. M. Dujardin-Beaumetz se montra dans la bagarre audacieux et alerte. Il savait qu'aux yeux des conspirateurs, le crime de M. Gabriel Fauré était de n'être pas issu de cette petite patrie du Conservatoire dont il est

aujourd'hui le proconsul indulgent. Le sous-secrétaire d'État voyait dans ce crime une vertu. Il me le dit, et je publiai alors ses propos. Il profitait de ces conjonctures pour rendre hommage au grand talent de Gabriel Fauré, " compositeur de si belles, de si délicates œuvres ", et pour faire une sorte de profession de foi politique et artistique que ie ne saurais manquer à reproduire ici :

" ... Mais j'irai plus loin, proclamait M. Dujardin-Beaumetz, et je " vous avouerai que je suis heureux, en la circonstance, que M. Gabriel " Fauré ne soit pas sorti du Conservatoire. Je vois, en effet, dans cette " situation, une illustration de ma conception du rôle de l'Etat en matière " d'art. Les mots " art officiel " ont plusieurs acceptions dont la plupart " sont fâcheuses. Il ne saurait pas y avoir de méthode hermétique " d'enseignement de l'art. Il ne saurait y avoir d'école artistique fermée, " dont l'Etat, farouche, détiendrait les clefs. L'Etat, en art, doit être " éclectique. Il ne faut donc que le Conservatoire soit une chapelle, " ni même un temple. Il faut qu'il soit le Conservatoire *national* de " musique et de déclamation. Il ne peut être cela qu'à la condition " d'accueillir toutes les écoles, toutes les tendances, pourvu qu'elles aient " uniquement l'art comme base, comme but, comme moyen.

" Il n'y a pas de vérité en art, ou du moins la vérité de l'art, c'est " l'art lui-même, c'est la beauté ; comment pourrait-on alors instituer, " pour l'art, une vérité d'Etat ? Si l'on comprend que les artistes, les " esthéticiens, les exégètes se disputent entre eux sur les questions d'art, " si les querelles d'écoles sont excusables et parfois même salutaires, on " ne saurait admettre que l'Etat prît parti. La postérité départage les " combattants ingénus et désintéressés de ces nobles luttes, et l'Histoire " nous apprend que son jugement n'est pas toujours conforme à celui des " contemporains des artistes qu'elle glorifie ou de ceux qu'elle laisse " sombrer dans l'oubli. L'Etat doit faire son profit de ces grandes leçons ".

S'il apparaît donc que la musique ne fut pas le lancinant souci de M. Dujardin-Beaumetz, il semble néanmoins qu'il témoigna à cet art sacré la déférence qui lui est due, en se montrant, quand il le fallut, bon et juste administrateur.

***

Mais c'est aux couleurs et aux formes qu'allaient ses dilections. Or, il découvrit que la vie parlementaire lui avait caché la vie artistique : les

peintres s'étaient multipliés depuis que lui-même avait déposé ses pinceaux. Ils étaient trop ! Visiter Montparnasse et Montmartre, un bataillon de sous-secrétaires d'Etat aux Beaux-Arts n'y suffirait point ! Ce n'étaient plus que peintres, qu'architectes, que graveurs et que sculpteurs ! Et il n'avait point les poètes dans son royaume ! Peut-être est-il juste de faire remarquer que M. Clémenceau — qui n'est ni Don Quichotte ni Sancho Pança — nourrissait même illusion quand, ministre tout neuf, il partit évangéliser des grévistes. Les temps vont vite aujourd'hui et les hommes, qui ne changent point d'âme, changent souvent d'humeur.

Et puis, l'Institut, qui voyait une partie de la manne budgétaire s'en aller aux excommuniés, gronda, grogna, battit du sabot. Et les nouveaux protégés de l'Etat, s'apercevant que les " Pompiers ", les " Philistins ", les " Officiels ", les maîtres gênants et exécrés recevaient encore leur part, sifflèrent, injurièrent, " conspuèrent ". Tous voulaient tout.

* * *

Nul ne fut plus moqué, nul ne fut plus méconnu que M. Dujardin-Beaumetz. C'est une grande injustice. En ce pays où l'on se plaint des phraseurs, où toute affiche électorale qui se respecte porte cette injonction : " Assez de paroles, des actes ! " on a fait grief à cette Excellence de n'être point un grand orateur. Car, au fond, c'est là le défaut. Si M. Briand avait eu à défendre, comme étant siens, les actes de M. Dujardin-Beaumetz, on aurait décrété que M. Briand était le plus élégant des artistes, le plus éclairé des amateurs, le plus intelligent des protecteurs des Beaux-Arts, et que, sous lui, notre siècle ressemblait au " Grand ".

Seulement, voilà, M. Dujardin-Beaumetz n'a pas la parole docile. Il applique à la discussion des questions artistiques une sorte d'éloquence guerrière qui n'est pas sans force, mais qui ne s'adapte pas toujours exactement au sujet. Les métaphores militaires l'enthousiasment. Le budget des Beaux-Arts devient vite pour lui un camp retranché et l'école de Claude Monet, un régiment déployé en tirailleurs et harcelant les disciples d'Ingres qui sont des voltigeurs opérant un mouvement tournant. Son esprit est lucide, sa pensée claire, mais sa parole galope, canonne ou fait sauter des ponts.

Alors le Boulevard rit. Le Boulevard, " Trottoir " formidable où

l'amour et l'intelligence se vendent, le Boulevard fabrique les réputations. Un jour, à une terrasse de café, un Parisien fit un calembour avec le nom de M. Dujardin-Beaumetz ; deux niais l'entendirent ; le lendemain tout le Boulevard le sut. Il fut chic, durant quelques mois, de blaguer le sous-secrétaire d'État. Tout folliculaire sans lettres ni talent, sans goût ni tact, l'accusait de pharisaïsme pour se poser en esthète subtil et délicat.

* * *

Et pendant ce temps, M. Dujardin-Beaumetz travaillait. Oh ! sans doute, ce ne fut point Hercule ! Ce fut tout de même un ministre laborieux. De ses travaux, les uns lui étaient imposés par la nécessité, les autres étaient le fruit de ses propres résolutions. Et d'abord il a créé l' " Exposition des achats " — ce qui montre, comme il le dit encore, " qu'il ne voulait avoir rien de caché ". Il a créé une école de peinture du nu en plein air, à Saint-Cloud — ce qui fait hurler au scandale les traditionnalistes de l'Ecole de la rue Bonaparte, qui pourtant ignorent Ruskin, heureusement pour la mémoire de cet esthéticien. Il a fondé à Paris l'Exposition des écoles de dessin de la province. Il a réformé les services d'architecture et, grâce à lui, les bâtiments civils ont vu s'augmenter leur budget. Il a fait procéder au classement des objets du Mobilier, au classement des objets d'art des églises et des monuments publics et il a étendu sur ceux-ci la protection de l'Etat. Il a fait les Jardins du Carousel.

Il n'a pas fait ceux de Versailles, mais il les a conservés avec amour, et il a mis des calorifères dans le château. Les salles sont désormais décorées avec les tapisseries et les tapis du Garde-Meuble, dont c'était évidemment la destination. Il a refait l'ouverture du Grand Trianon et il a réparé le Petit Trianon. Il a soigné les cathédrales comme l'eut fait Rodin lui-même. Vitré et la Cité de Carcassonne — mais ici il était orfèvre — se souviendront de lui. Il a restauré le Château des Papes et, tout dernièrement, le défendait encore contre les entreprises d'un Thespis mercantile. Il a préparé pour le Louvre mille réformes dont la plupart, hélas ! ne sont encore qu'en projet, mais ce n'est point sa faute. (Il faut une dizaine de millions pour faire du Louvre un musée...) Il a contribué à la transformation en " Musée des Artistes vivants ", du Séminaire de St-Sulpice. Il a acheté et aménagé les châteaux de Kerjean, d'Azay-le-Rideau, de Montsoreau. Il a procédé au déménagement du

Ministère des Colonies et a purifié le pavillon de Flore. Il a fait procéder à la réédition des biscuits de Sèvres du XVIIIme siècle retrouvés à la Manufacture et dont, seuls, quelques-uns avaient été reproduits. Il a créé l'enseignement de l'eau-forte, de la lithographie et de la gravure sur bois à l'Ecole des Beaux-Arts. Il a accentué le mouvement de décentralisation artistique et favorisé les théâtres en plein air : Béziers, Orange, Arles, Carcassonne, Saintes, etc. Il a fait les nouveaux cahiers des charges de l'Opéra et de l'Opéra-Comique et, pour ce dernier théâtre, il a donné une solution à la fameuse question des décors en créant une caisse d'amortissement. Il y a réformé le Conservatoire, il a créé de nouvelles classes, institué les exercices publics des élèves, etc., et il a tenté de rajeunir le vieil esprit de cette maison à la fois vermoulue et fortifiée.

* * *

Mais M. Dujardin-Beaumetz a surtout voyagé. Et, là, vraiment, je demande qu'on ne rie point. Oui, sans doute, un ministre novice peut goûter quelques plaisirs de vanité sous l'arc de triomphe de la Grand'rue, en entendant la fanfare des pompiers du pays qui l'accueille. Mais on est vite las de cet encens qui est fait de la poussière des places publiques. C'est à qui s'esquivera le plus adroitement, parmi nos Excellences, devant ces officielles corvées. Dujardin-Beaumetz, lui, fut toujours là. Si, comme il faut le croire, un gouvernement et même un régime se maintiennent et s'affermissent en donnant aux populations des témoignages répétés de leur sollicitude, il a bien mérité de la République.

Qu'il en a passé de nuits en wagon ! qu'il en a fait de mauvais repas ! qu'il en a bu du mauvais Champagne, qu'il en a embrassé de grimaçantes petites filles ! Et comment le recevait-on ? Le " muflisme " de nos édiles provinciaux est incomparable. Dans une ville du Nord, où il venait inaugurer la statue d'un grand cabotin, je l'ai vu, exténué de fatigue, après l'interminable promenade par la ville, après le discours, après le banquet, je l'ai vu laissé debout au milieu du salon municipal sans qu'on lui offrît un siège et sans, le pauvre ! qu'il osât en demander un. Et c'était déjà presque un vieillard. Réfugié enfin dans le train du retour, il se laissa choir, les reins brisés, dans un fauteuil, disant à son attaché de cabinet qui montrait le poing à la ville inhospitalière : " Calmez-vous, mon petit ! ils ont encore été assez gentils. Songez qu'ils auraient pu nous laisser revenir

à pied à la gare. J'ai déjà vu ça ! " Et il s'endormit, résigné, plein d'indulgence pour cette démocratie goujate. Sous sa redingote boutonnée, son ventre avait des sursauts à chaque cahot de la voiture, et je le plaignis en ce moment comme on plaint un pauvre chemineau que la misère a couché dans le fossé. Le train devait s'arrêter à mi-chemin de Paris et l'on pensait en profiter pour se restaurer hâtivement. Mais le train ne s'arrêta point. L'employé qui veillait dans le couloir du wagon se lamentait en pensant que Monsieur le Ministre ne mangeait pas. M. Dujardin-Beaumetz, réveillé, écoutait les doléances de l'employé zélé. Un voyageur survint et protesta vivement contre ce caprice du train qui le privait de nourriture. " Eh ! quoi, s'exclama l'homme à la casquette, vous vous plaignez, vous, et Monsieur le Ministre " qui la crève " aussi, ne dit rien, lui ! C'est trop fort ! " On ne s'ennuyait point dans le wagon. Discrètement, comme il regagnait son salon, M. Dujardin-Beaumetz, qui " la crevait " en effet, mit une pièce blanche dans la main du bonhomme. Mais ce n'était pas cela ! Le " cheminot " avait son idée : " Je voudrais vous dire quelque chose, Monsieur le Ministre... Voilà. Ma fille joue du violon et c'est une grande artiste... Moi, je n'y connais rien, mais tous ceux qui s'y connaissent, le disent. Elle est au Conservatoire de X... Il va y avoir un concours pour une Bourse à Paris. C'est ma fille qui la mérite, naturellement. Seulement, on ne sait jamais, n'est-ce pas ? Les coups de piston !... Vous en savez quelque chose, Monsieur le Ministre... Alors je voudrais que vous disiez un mot pour elle... "

Et quand le train fut à Paris, M. Dujardin-Beaumetz demanda à son attaché de cabinet : " Vous avez bien pris l'adresse de ce brave homme ? " Je vis là une marque touchante de sincère bonté ; car enfin le père de la violoniste n'était pas un électeur de l'Aude et son sans-gêne aurait pu valoir à sa fille de rester jusqu'à sa mort une grande artiste méconnue.

* * *

Il a fait tout cela, il a fait d'autres choses encore, et il a perdu la *Joconde*. Cet accident raviva la campagne ironique menée contre lui et mit le comble à son dégoût des gloires officielles. Et pourtant nul n'était moins coupable que M. Dujardin-Beaumetz.

Il se trouvait précisément, que, pris d'une peur bleue, non de la perdre, mais de la voir souillée ou lacérée par quelque monomane

— on sait que l'ambigüe Monna Lisa recevait des lettres enflammées où elle était traitée tantôt d'adorable déité, tantôt de gouge rebelle qu'il convenait de rappeler rudement au sentiment de ses devoirs amoureux — il avait pris des précautions qui parurent alors superflues : la nuit, une lampe et un gardien spéciaux veillaient sur la toile aphrodisiaque. Eh bien, le facétieux hasard voulut que ce ne fût pas Eros, mais Mercure qui commît le crime — à moins que ce n'aient été Eros et Mercure réunis. Qu'y pouvait M. Dujardin-Beaumetz ? Qu'y pouvait-on ? Un peu de philosophie et de réflexion suffit pour reconnaître qu'on peut toujours voler n'importe quoi. On peut enlever M. Fallières, en préparant bien son coup.

Quoi qu'il en soit, M. Dujardin-Beaumetz eut la nausée à la fois des ennuis et des plaisirs du pouvoir. Il le dit à M. Caillaux, homme rude et qui traitait les questions artistiques sur un ton cavalier. M. Caillaux l'entendit : les élections sénatoriales étaient proches ; le gouvernement en profiterait. On peut quitter, sans déchoir, le Palais-Royal pour le Luxembourg. Mais M. Caillaux, dont la rudesse n'était sans doute pas de la force, dut abandonner la place Beauveau, pour n'aller nulle part, lui. Et il n'y eut pas de démission de M. Dujardin-Beaumetz.

* * *

Voilà ce que fut M. Dujardin-Beaumetz pendant ces sept années de surintendance des Beaux-Arts. Cela n'est pas un jugement pour la postérité, qui se chargera elle-même de formuler le sien, à moins qu'elle ne se taise. Mais c'est un jugement impartial et qui, s'il ne comporte pas le ton du dithyrambe, possède cette vertu de ne point s'accorder avec le concert de sifflets et de ricanements que les "snobs" ont composé sur le même sujet. M. Dujardin-Beaumetz fut un très bon ministre des Beaux-Arts. Dans la mesure où l'Etat peut influer sur la production artistique d'un pays, il a fait accomplir son devoir à l'Etat. Il avait rêvé de plus retentissants exploits, et c'est déjà l'indice d'un caractère peu banal que d'avoir une autre ambition que celle de conserver sa place. Les fastueux Mécènes de jadis faisaient dira-t-on, œuvre plus grande. Mais nous ne savons d'eux que ce qu'ils ont fait et pas du tout ce qu'ils ont manqué à faire. L'Etat démocratique est un piteux Mécène, c'est vrai ; mais y a-t-il des Mécènes parfaits ?

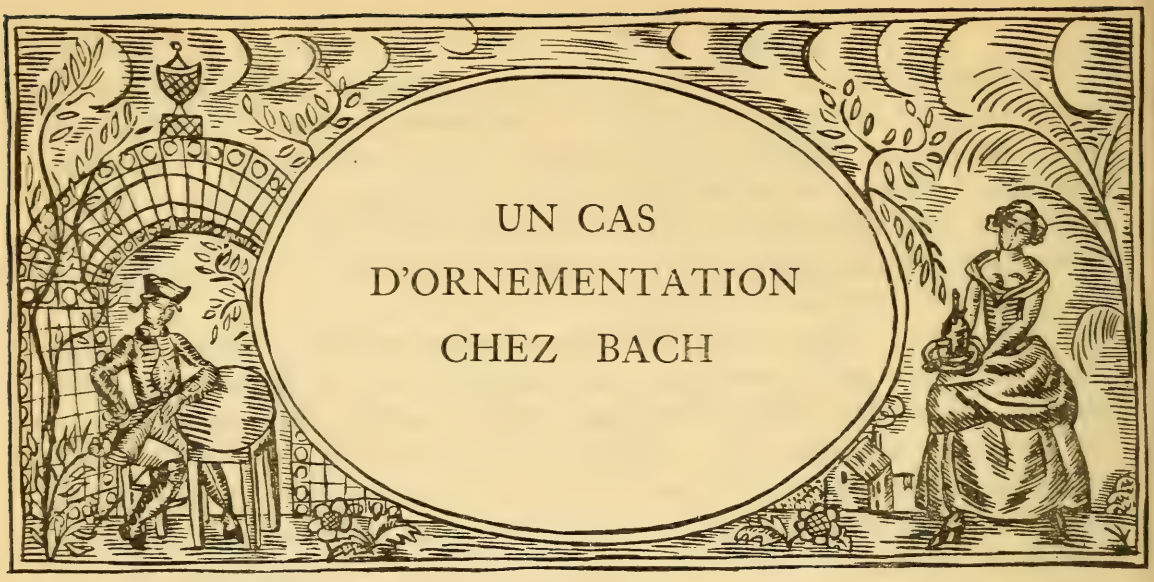
L'un des torts de M. Dujardin-Beaumetz fut, je crois, de n'être plus svelte. Si laid que soit un sot, il ne pardonne pas à autrui de n'avoir point les grâces d'Adonis. Pour parler d'art, aux yeux du bon public français, il faut posséder un physique " avantageux " et tenir au moins une lyre. M. Félix Faure, qui était haut de taille et se chaussait de bottes, eut des admirateurs qui méprisent M. Fallières. Nous ne concevons guère le pouvoir sans attributs.

Or, de ce crime aussi, M. Dujardin-Beaumetz est innocent. Son front chauve fut jadis orné d'une léonine crinière et son ventre, qui nous choque, fut plat. Bien des gens seront surpris d'apprendre que M. Dujardin-Beaumetz eut un symétrique et noble visage. Il était, voici vingt ou trente ans, un des plus séduisants rapins de Paris, de ces rapins dont rêvent les jeunes filles et qui font tourner la tête aux femmes dans la rue. L'un de ses contemporains me parlait de lui récemment en évoquant sa jeunesse. Il me conta cette anecdote que je crois pouvoir narrer à mon tour sans indiscrétion.

Dujardin-Beaumetz, jeune artiste plein d'ardeur, avait peint un tableau guerrier dont la vue frappa d'admiration un opulent Méridional. Ce riche amateur n'eût de cesse que le jeune peintre ne fût son hôte et qu'il n'exécutât, en son château même, son portrait. Dujardin-Beaumetz se rendit à ces flatteuses avances. Il arriva chez le châtelain, prit sa palette et ses pinceaux et se mit à la tâche. Le soleil languedocien faisait luire les mèches de ses épais cheveux ; ses yeux étaient plus profonds et plus noirs dans la luxuriante splendeur d'alentour. Une jeune fille rêvait timidement près de là. C'était la fille du riche seigneur. A mesure que les traits de son père se fixaient sur la toile, elle sentait descendre en elle un émoi délicieux. Le jeune peintre aux grands yeux qui venait de Paris lui était apparu comme Lohengrin à Elsa... M. Dujardin-Beaumetz devint le gendre de l'opulent châtelain.

M. Dujardin-Beaumetz pourrait rire maintenant de ceux qui s'égayèrent de lui. Il a dans ses souvenirs de quoi se consoler de l'injustice des hommes. Mais je le crois sans rancune et le présent, au surplus, ne lui est point amer. Il se repose désormais dans l'oubli et l'irresponsabilité. C'est le signe des consciences pures — et le Sénat en est pavé. Ne le réveillons plus.

JEAN LEFRANC.



Le numéro d'Octobre du " Musical Times " de Londres contient sous ce titre le texte de la communication lue au dernier congrès S. I. M. par M. J. A. Fuller Maitland. Il serait bon que ceux de nos virtuoses et chefs d'orchestre qui s'intéressent, ou veulent nous intéresser, à la musique ancienne lisent et relisent cet article. Il est rempli de renseignement utiles et d'excellentes suggestions.

La phrase suivante, par exemple, devrait être répétée matin et soir par nos interprètes de Händel et Bach jusqu'à ce que le voile de préjugés et d'ignorance qui s'interpose entre eux et la musique commence à se trouer.

" ... But, if editors and others would approach the older music " without their present conviction that the written note is to be inter- " preted as it would in the present day, we should get a far more flowing " effect in many things by Bach and other masters. "

Ce qui peut se traduire :

" ... Mais, si les éditeurs et autres voulaient bien, avant de s'approcher " de la musique ancienne, se débarrasser de leur conviction que la note " écrite doit s'interpréter comme nous le ferions aujourd'hui, nous obtien- " drions un effet infiniment plus coulant, plus harmonieux dans beaucoup " de choses de Bach et des autres. "

C'est absolument vrai et formerait un excellent point de départ pour une réforme urgente.

M. Fuller Maitland est moins heureux dans l'application pratique de ses préceptes. Il note, in extenso, l'interprétation d'après lui de l'Aria de Bach qui sert de thème aux trente variations des " Clavier-Uebung. " Voici comment il définit son point de départ :

" Il serait difficile de nier que la meilleure autorité sur la pratique " de l'époque de Bach est Daniel Gotlob Türk, quoique sa " *Klavier-* " *schule* : " n'ait paru qu'en 1789, près de 40 ans après la mort de Bach. " Charles Philippe Emmanuel Bach était trop près de l'époque de son " père pour expliquer tout à fait clairement les signes en usage à son " époque, puisque chacun les comprenait : mais Türk combine la pratique " de l'époque de Bach avec celle des compositeurs plus récents et nous " donne l'idée la plus claire de ce qui était d'un usage commun un peu " avant lui. Son explication de l'Appogiature (*Vorschlag*) longue, est " admirablement claire, quoique Dannreuther ait raison quand il nous dit " que les préceptes de Türk ne peuvent s'appliquer strictement aux " compositions antérieures à l'époque de C. P. E. Bach. "

Le raisonnement manque de logique.

Quelle raison pouvait avoir C. P. E. Bach d'écrire son livre si chacun en comprenait le contenu ?

Et pourquoi se baser sur " Türk " : puisqu'il admet que ses préceptes ne peuvent strictement s'appliquer etc....

Après cela on ne s'étonnera peut-être pas outre-mesure que l'interprétation de M. Fuller Maitland soit discutable.

Dans certains cas on s'explique encore par quel chemin il est arrivé à une solution fausse.

Dans d'autres, j'ai eu beau fouiller, retourner " Türk, " impossible d'y rencontrer rien qui ressemble à une explication... Voyez, par exemple, les mesures 3, 6, 11, 17, 20, 23.

En fait, on pourrait se fier à " Türk " pour la plupart des ornements de J. S. Bach ; mais il est préférable d'étudier D'Anglebert, Couperin, Rameau, Quantz, C. P. E. Bach et avant tout J. S. Bach lui-même qui a noté des explications fort claires sur ses ornements dans le petit livre qu'il écrivit en 1720 pour l'instruction de son fils aîné.

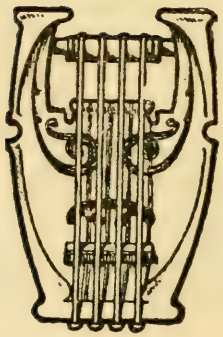
M. Fuller-Maitland aurait trouvé là une solution toute simple à ses plus grosses difficultés notamment ces mesures 3, 6, 11, etc.

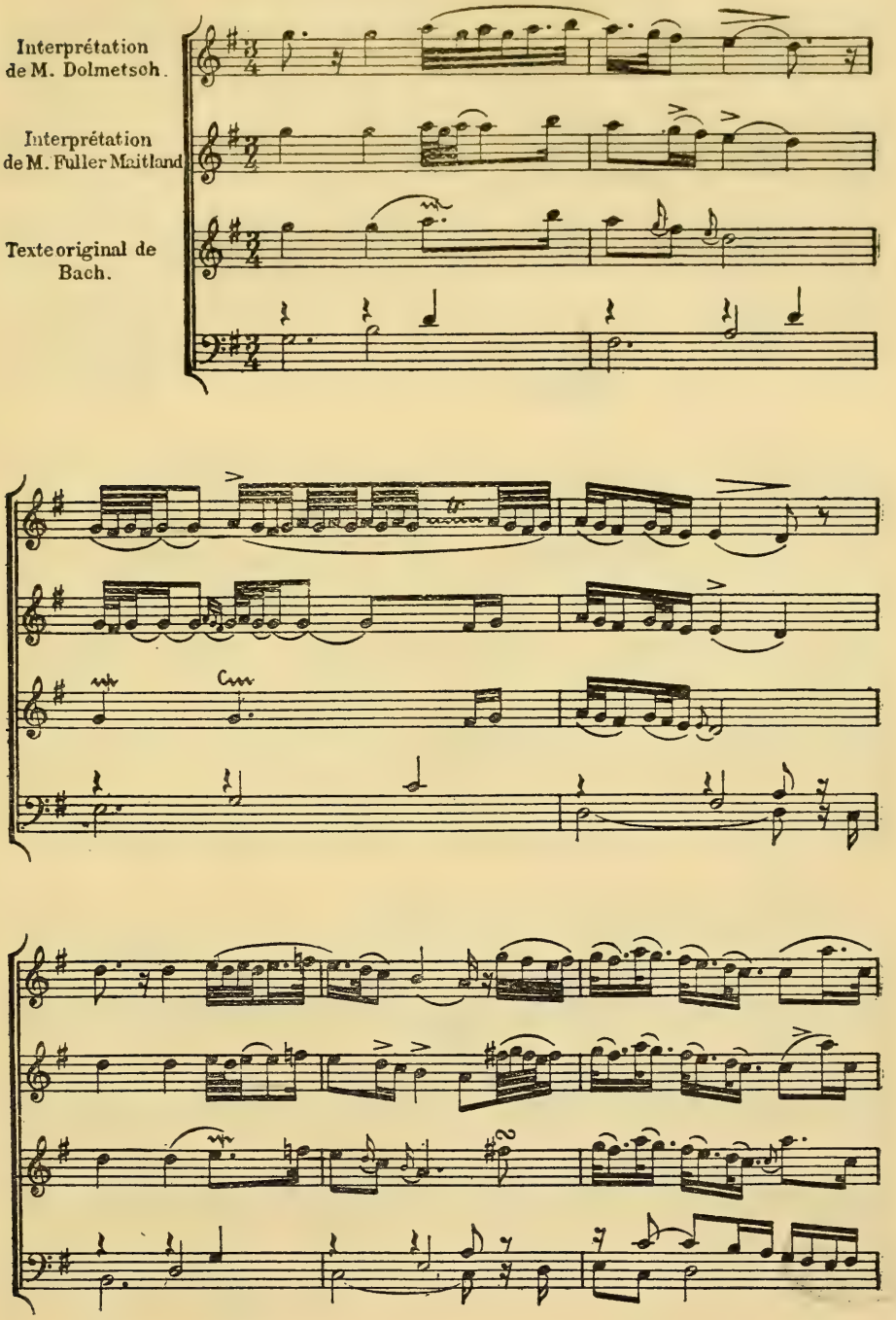
La question étant d'actualité, je donne 1° le texte de l'Aria d'après l'édition originale des " Clavier-Uebung " publiée sous la direction de

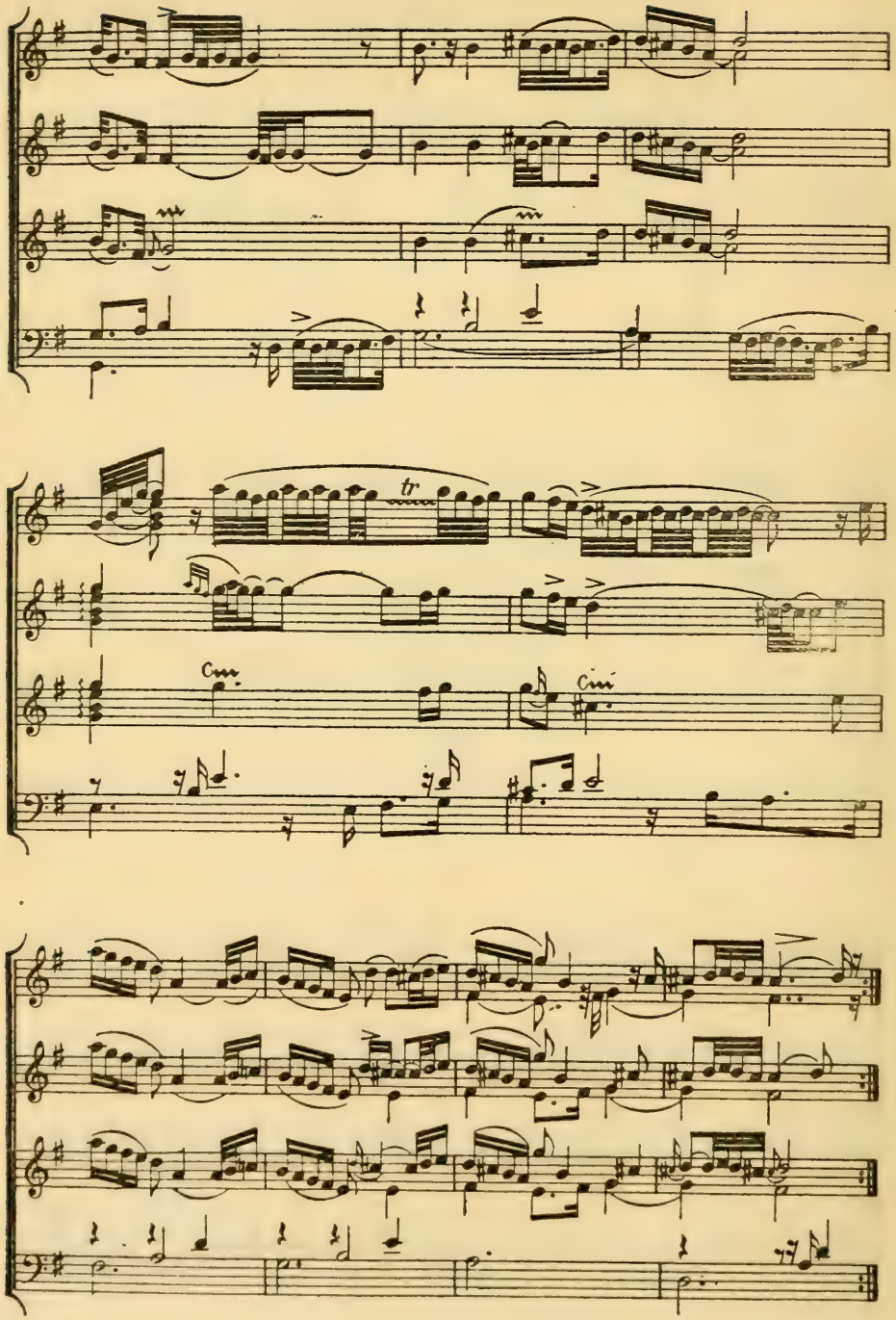
l'auteur en 1742, 2° l'interprétation de M. Fuller-Maitland d'après le numéro d'octobre du *Musical Times* ; 3° mon interprétation personnelle.

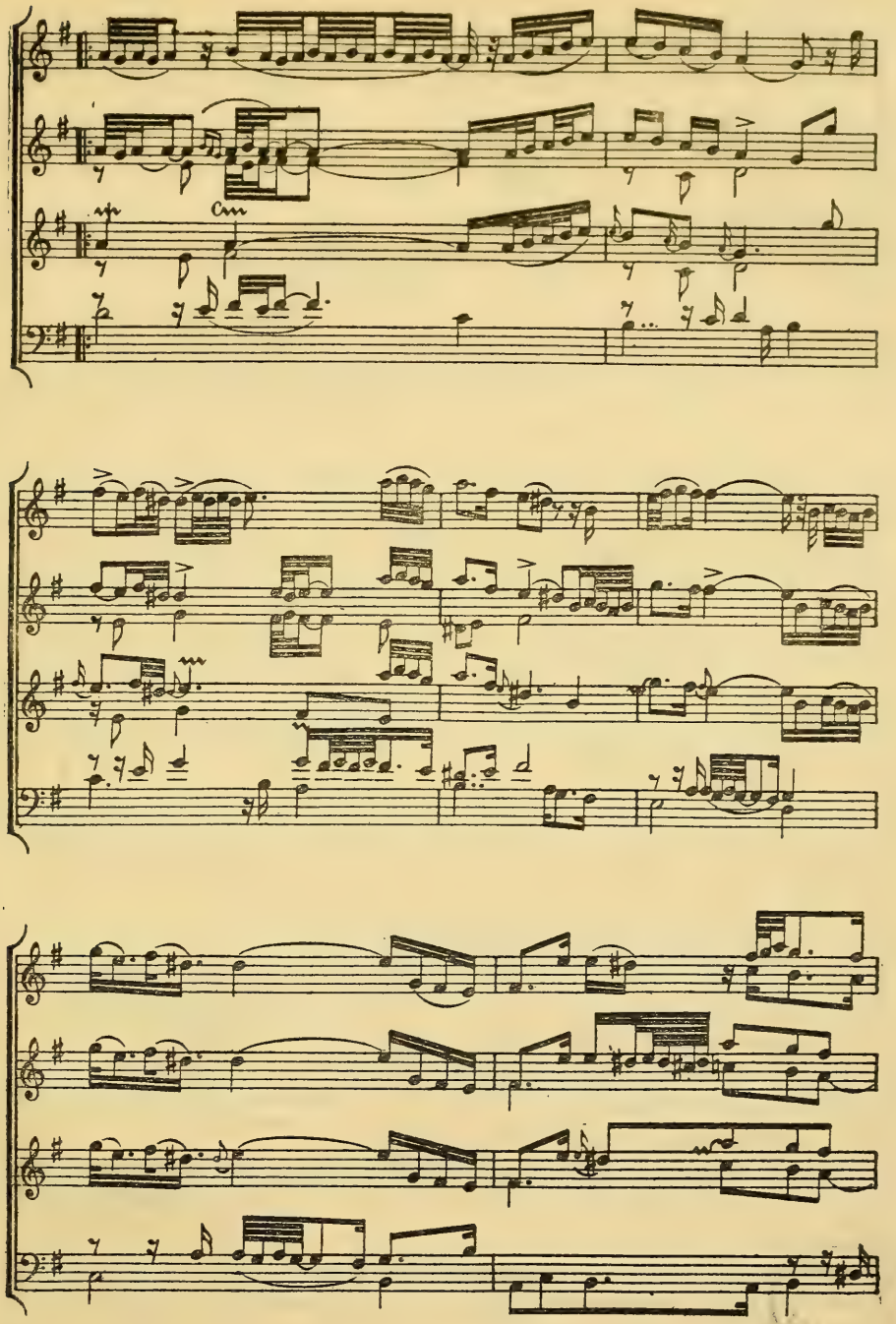
Certains ornements seraient très difficiles à jouer au piano. Il est facile de les simplifier. Mais il ne faut pas oublier que la pièce a été composée " pour un clavecin à deux claviers. " Sur un clavecin bien réglé ils sortent sans difficulté.

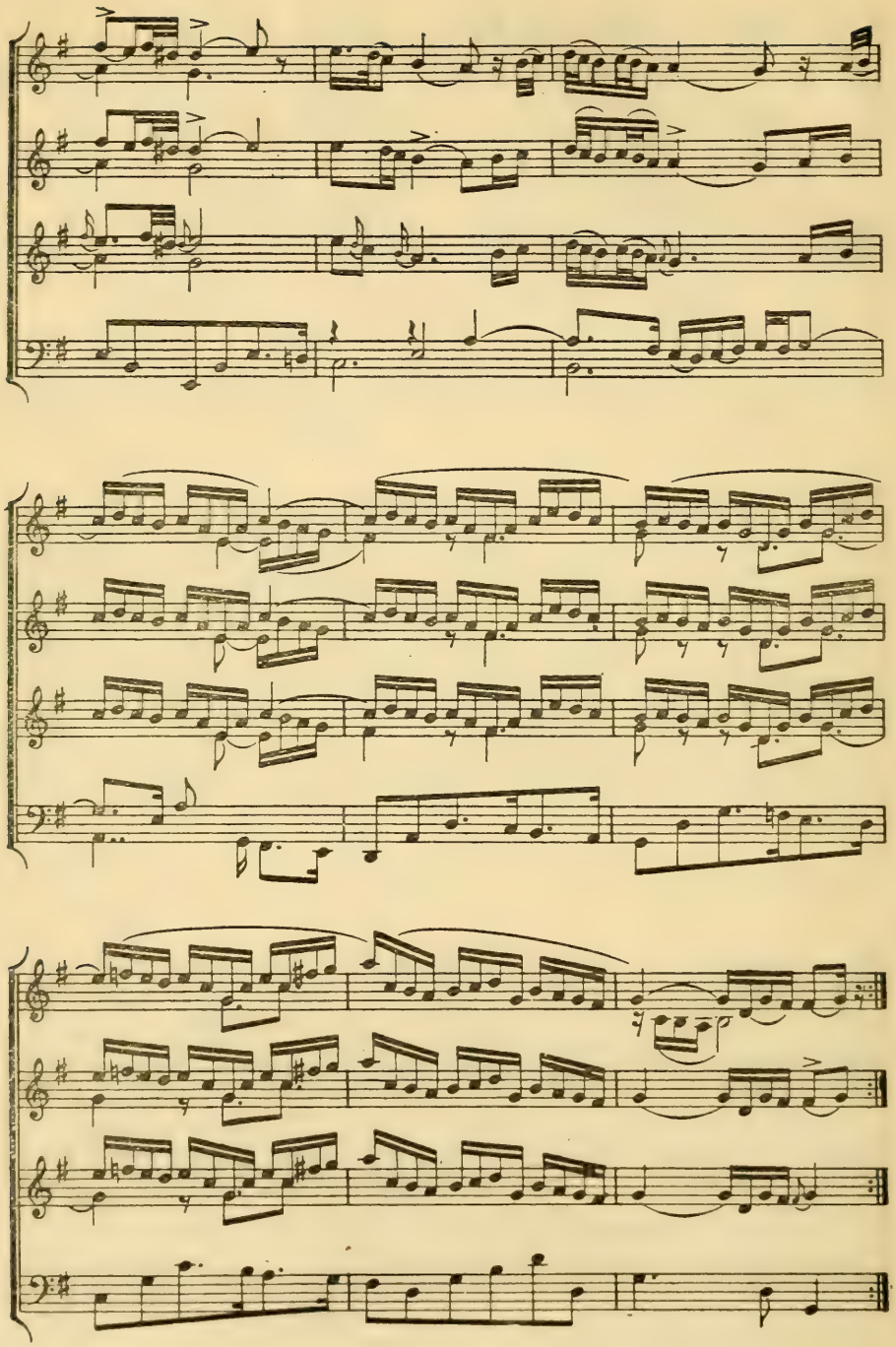
ARNOLD DOLMETSCH.




Interprétation de M. Dolmetsch.
Interprétation de M. Fuller Maitland
Texte original de Bach.


tr
Cm
Cm


Cm



L'OREILLE ET L'IMAGE MUSICALE

L'organe de l'ouïe n'est pas seulement un sens spécifique destiné à enregistrer les bruits, les vibrations sonores, ses fonctions sont plus étendues, plus générales. A la fin du XVIIIe siècle, certains faits avaient attiré l'attention de quelques savants et leur avaient fait constater l'influence de cet organe sur le sens de la direction. Les expériences qui suivirent, celles de Flourens et d'autres physiologistes, corroborèrent, fortifièrent cette opinion qui, vaguement formulée encore, fut contestée énergiquement par les partisans de l'idée kantienne et du système des *a-priori*.

Les études anatomiques et pathologiques entreprises depuis lors, notamment les travaux de M. de Cyon, qui vient de les résumer dans deux livres nouvellement parus, [1] permettent de considérer le sens auditif, non seulement comme un sens spécifique, mais comme un sens généralisé, sens de la direction et des proportions, en d'autres termes de l'espace et du temps.

Comment ces fonctions sont-elles remplies ? Nous le dirons brièvement, car il n'y a pas lieu de faire ici une description anatomique, de relater dans les détails de la discussion une théorie dont il suffit de retenir les principes essentiels.

Les facultés générales que possède le sens de l'ouïe, en plus de ses attributions spécifiques, sont exercées par l'oreille interne, le labyrinthe — profondément enfoui dans une cavité osseuse, protégé par cela même, — où se trouvent divers organes : le limaçon, spécialement dévolu à ce qui concerne les sons, le vestibule et les canaux demi-circulaires, qui ont des fonctions d'équilibre.

Autour du limaçon, dont l'appellation évoque la forme, celle d'une coquille, et dans cet appareil même, s'épanouit un merveilleux réseau de

[1] Dieu et Science (1910). — L'Oreille (1911).

fibres et de fibrilles qui se comptent par milliers et sont chargées de la perception des sons. Helmholtz en a donné la théorie, devenue classique ; il compare leur mécanisme à celui des marteaux d'un immense clavier, renfermé dans un piano microscopique. D'autres savants ont, quant à leur mode de vibration, proposé diverses explications ; quoi qu'il en soit, la différenciation de sons, basée sur des proportions numériques différentes, s'établit avec une précision remarquable, et de Cyon a pu dire que le limaçon est " une merveilleuse machine à calculer, " le siège du *sens proportionnel.*

Non moins remarquable est la disposition des canaux demi-circulaires, au nombre de trois, sortes de petits arcs situés dans des plans perpendiculaires les uns aux autres, le canal horizontal, les canaux verticaux, antérieur et postérieur, qui divisent l'espace d'après le principe des coordonnées de Descartes, de la géométrie à trois dimensions.

Le vestibule se compose de deux vésicules, dont l'une porte les pieds ou les ampoules des canaux demi-circulaires, l'autre répond au limaçon. C'est par les fibres nerveuses du vestibule que s'établissent les relations, fort complexes d'ailleurs, avec les centres bulbaires et cérébelleux, avec l'appareil oculo-moteur.

Les lésions, les troubles, survenant pathologiquement, ou artificiellement provoqués dans l'oreille interne, ont une répercussion sur l'organisme, sur les facultés motrices — dont l'orientation et l'équilibre sont compromis plus ou moins — et sur les sensations visuelles. Ce sont, sans parler des altérations de l'audition même, différentes sortes de vertiges, le vertige de Ménière, celui des yeux ou le nystagmus, etc..., dont la cause véritable fut longtemps ignorée ou recherchée en dehors de l'oreille. Si dans ces affections diverses, au bout d'un certain temps, il y a une rééducation du sens de l'espace, si la nature, prévoyante, charge, au point de vue de l'équilibre et de la direction, un autre organe, celui de la vue par exemple, de suppléer aussi bien que possible un mécanisme qui est détruit ou fonctionne mal, l'origine première de ces troubles ne fait aucun doute : c'est qu'ont très clairement démontré les nombreuses expérimentations faites sur les animaux, les pigeons, les lapins, etc... où les mêmes causes ont produit les mêmes effets. Nous sommes en présence non de simples hypothèses, mais d'un ensemble de faits aboutissant à des résultats permanents.

Les deux fonctions générales de l'ouïe ont donc le caractère, l'une

d'une fonction géométrique (vestibule et canaux), l'autre, d'une fonction arithmétique (limaçon, fibres de Corti).

" Les sensations visuelles, écrit M. de Cyon, et les sensations des " mouvements peuvent très bien à l'aide des signes locaux être projetées " sur un espace à trois dimensions du moment qu'il existe un organe " spécialement destiné à nous fournir la représentation d'un système des " coordonnées de Descartes... Nous comprenons à présent pourquoi c'est " justement un espace à trois dimensions qui sert de base à notre géo- " métrie enclidienne. Les axiomes géométriques nous apparaissent ainsi " comme nous étant imposés par les limites de nos organes des sens. "

M. de Cyon n'est pas moins affirmatif sur la notion du temps, à la formation de laquelle concourent les deux fonctions décrites ci-dessus.

" Le sens du temps repose sur une association entre une des sensa- " tions de direction des canaux demi-circulaires d'un côté et les appareils " de calcul de l'organe de Corti et de ses centres, d'un autre côté.... Les " hauteurs des sons nous fournissent la notion des nombres. L'organe du " sens du temps a donc également son siège dans le labyrinthe de l'oreille. "

Cette conclusion semblera peut-être trop vaste, trop exclusive ; il est vraisemblable que d'autres apports sensoriels — les sensations visuelles particulièrement — contribuent à la formation des notions que nous avons de l'espace et du temps, mais il se dégage d'une telle conclusion un principe fondamental, la participation prépondérante de l'organe de l'ouïe à cette formation. Et nous sommes par cela même amenés à en rechercher les conséquences à l'égard de *l'acte musical*, en relation immédiate avec l'organe et qui ne peut s'accomplir sans lui. Bien entendu, en faisant un tel rapprochement, nous ne prétendons pas que le mécanisme de l'oreille humaine, qui est celui de beaucoup d'animaux vertébrés, a été construit en prévision de la symphonie beethovenienne ou du drame wagnérien. Le génie humain a utilisé dans un but idéal et en les amplifiant, certaines facultés ayant un caractère éminemment pratique, basées sur la nécessité pour l'être, de posséder un instrument de mensuration, de distinguer les directions, les proportions et les durées pour lui-même et pour ce qui l'entoure.

* * *

2. — LE SENS MATHÉMATIQUE DE L'OREILLE ET L'IMAGE MUSICALE L'ESPACE SONORE

Si l'organe de l'ouïe est maître de l'espace et du temps, s'il a en lui pour ainsi dire un géomètre et un calculateur, le processus de la perception musicale qui est son œuvre, sera forcément, en dehors de l'effet émotif, un processus mathématique et ce même processus sera celui du compositeur, créant une phrase musicale. Les mêmes données, les mêmes méthodes géométriques vont servir, comme éléments préparatoires de la connaissance, à diviser l'espace sonore, à analyser les formes des mouvements qui s'y produisent.

Les diverses parties de l'image musicale sont en effet assimilables aux figures qui traduisent en géométrie les formes d'un corps placé dans l'espace. Au *point* correspond le son isolé ; la *ligne mélodique* est engendrée par le déplacement du point [1], ligne *pointillée*, discontinue, les points ne pouvant,dans le système tempéré, s'approcher de plus près que le demi-ton.

D'autre part l'espace sonore peut être occupé sur plusieurs points à la fois, à raison de la propriété qu'ont les sons de s'associer et de fusionner, propriété dérivée du principe général du son fondamental accompagné d'une série d'harmoniques ; tel groupe de notes représente un *plan* harmonique. Chacun des points continuant de se déplacer, d'autres directions surviennent, d'autres plans vont s'établir. Nous trouvons ainsi dans l'image musicale des caractères de *direction*, *latérale* (à droite ou à gauche d'un point donné), *verticale* (en haut ou en bas), des éléments de *surface* (plans), de *volume*, *d'étendue*. C'est donc dans un plan ou une série de plans que se développe la mélodie dont les contours apparaissent peu à peu et sont analysés au fur et à mesure par l'oreille. Comment cette analyse se fait-elle ? Dans trois directions principales, l'espace sonore étant conçu comme l'espace géométrique à trois dimensions. Cette conception est en effet la base de toutes les théories musicales ; la nécessité de trois éléments est un besoin instinctif, qui fut reconnu immédiatement et qui a sa justification dans la conformation de l'organe récepteur, dans les canaux demi-circulaires. L'intervalle de quinte juste (l'angle de quinte), qui sépare ses trois points, a toute la précision de l'angle droit formé par ces canaux entre eux.

[1] La ligne mélodique représente donc une création successive, les sons n'existant que lorsqu'ils sont appelés les uns par les autres. Ils ne nous apparaissent pas comme le résultat d'une sélection faite dans une échelle complète, préétablie, telle qu'une théorie peut la déterminer *a priori*.

La note UT, prise par exemple comme point de départ a pour " coordonnées " dans l'espace la note *fa*, quinte inférieure, à gauche et la note *sol* quinte supérieure, à droite : *fa* UT *sol*.

SOL, point de départ, a pour coordonnées *ut* et *ré* ; RÉ, *sol* et *la*, etc... Nous obtenons une série de sons groupés par trois, divisant successivement l'espace en trois dimensions, par des systèmes ternaires entrelacés.

Nous trouvons d'autre part dans la sensation musicale un principe fort important, fourni par le sens proportionnel de l'oreille. Ce principe est celui de l'identification des sons octaviés. Lorsque deux sons sont à distance d'octave, c'est à dire lorsqu'ils expriment un nombre de vibrations double ou moitié, l'un par rapport à l'autre, ils font l'impression d'un son unique, répété avec une acuité différente. Un son quelconque va donc se répliquant d'octave en octave, à l'aigu comme au grave ; l'espace sonore est ainsi divisé rythmiquement par périodes d'octaves, chacune comprenant tous les sons possibles. Tout système de division de l'espace sonore se ramène par suite à la division d'une octave.

Par application de ce principe, la série *fa* Ut *sol*, devient — le fa transporté à l'octave à côté du sol — Ut fa sol, où, rapprochant les directions opposées, nous obtenons l'intervalle d'un ton, appelé ton disjonctif par les théoriciens de l'antiquité. Et cette forme correspond à la conception de l'espace à trois dimensions, représenté ici par l'octave UT — UT, Ut *fa sol* UT. [1]

Il est aisé de voir que le mouvement sonore appelé *gamme* résulte de l'application des considérations précédentes.

Les trois points divisionnaires étant considérés non plus comme des sons isolés, mais comme des groupes fusionnés, par un renforcement de la sonorité fait en conformité avec les séries harmoniques, on obtient une succession sonore, susceptible de deux aspects différents :

Dans le *timbre* éclatant des accords, pris de bas en haut, sur Ut, fa et sol (accords majeurs homogènes) :

fa la UT mi so*l* si ré

[1] En d'autres termes, deux notes à distance d'un ton ont pour coordonnée la note qui est à distance de quinte ou de quarte juste, de l'une et de l'autre. Fa sol se complètent par ut fa sol ut.

Trois sons à distance de quinte constituent un système complet ; deux sons, comme ut sol, appartiennent à deux systèmes, suivant que le complément a lieu à gauche au grave, ou à droite à l'aigu. UT sol fait partie de *fa ut sol* (ut fa sol ut) ou de *ut sol ré* (sol ut ré sol).

Dans le *timbre* atténué des accords pris de haut en bas, sur mi, la et si (accords mineurs homogènes) :

mi ut La fa ré si sol mi

La réduction à l'octave de ces deux successions harmoniques exprime la même gamme,[1] traversée en conséquence par deux courants, l'un majeur, l'autre mineur en sens contraire :

Ut ré mi fa sol la si ut

mi fa sol La si ut ré mi

Remarquons que rapprochées dans cette forme diatonique, les directions opposées (*fa* et *sol* par exemple) conservent leur pente naturelle, comme celle de deux cours d'eau dont les sources seraient voisines, mais qui suivraient chacun leur chemin :

Ut ré mi *fa* sol la si UT et par assimilation :

La si ut ré mi fa sol LA

Les sons de la gamme étant projetés sur un seul plan harmonique, la gamme — et c'est là son caractère principal — apparaît comme le développement mélodique de l'accord sur lequel elle est placée, c'est à dire comme l'amplification de l'octave divisée harmoniquement, les notes de cette gamme ayant tantôt le caractère de notes réelles, tantôt celui de sons intercalaires, de notes de passage. Les successions ut ré mi fa la si ut et la si ut ré mi fa sol la représentent le développement mélodique[2]

[1] Mélodiquement la même gamme — à peu de chose près — est fournie par la suite des quintes, fa ut sol ré la... ramenées dans la même octave : c'est la gamme dite pythagoricienne. Toutes ces questions d'échelles sonores, de création des sons et de gammes ont préoccupé pendant des siècles les savants et les théoriciens ; elles ont donné lieu à de nombreux systèmes et provoqué beaucoup de confusion. L'adoption du tempérament a été une très grande simplification par l'établissement d'une échelle chromatique procédant par demi-tons tous égaux. La gamme tempérée, basée sur les trois points de l'espace conçu à trois dimensions, n'a pas, par suite, une rigueur mathématique. Mais les altérations que subissent certains intervalles sont négligeables, et elle a favorisé singulièrement le développement de l'harmonie et de la polyphonie.

[2] On peut ajouter les sons chromatiques intercalaires, altérations des sons réels de la gamme. On a ainsi trois divisions de l'octave : division harmonique, division diatoniqne, division chromatique : c'est l'aspect qu'offre approximativement la série du son fondamental accompagné de ses harmoniques, où les octaves du son principal sont de plus en plus divisées. Nous y trouvons l'origine des *trois* ordres de l'architecture musicale, ordre harmonique, ordre diatonique et ordre chromatique.

des octaves ut — ut, et la — la, indiquées par les sons limités et divisées harmoniquement par un accord majeur pour l'octave ut — ut, par un accord majeur pour l'octave la — la.

Lorsque l'octave est établie sur d'autres sons de cette gamme, il est facile d'y reconnaître les anciennes formes modales, celles du moyen âge, celles de la musique grecque, où dès le début, apparut le principe de la division de l'espace sonore en trois points, qui furent ceux de la première lyre (mi la si) et constituèrent les *cordes fixes* ; on sait que les cordes *mobiles* vinrent, en qualité de sons intercalaires, compléter les vides de façons très différentes (son ou genre enharmonique, chromatique, diatonique dur, ou diatonique mou....). Les théoriciens anciens ont donc eu la conception instinctive de la division de l'espace suivant la méthode géométrique. Mais ils n'allèrent pas plus loin. La réalisation resta incomplète, comme l'était d'ailleurs toute représentation scientifique des phénomènes dans l'antiquité.

L'identification des sons octaviés qu'ils constatèrent et dont ils se servirent pour limiter une forme modale, ne leur parut pas propre à simplifier leur système, où chaque son, d'après sa hauteur absolue, avait une étiquette, une appellation. L'absence de l'harmonie mettait obstacle à la construction polyphonique, à la conception d'une tonalité orientée vers un des points, de préférence aux autres. De ces diverses successions, une seule subsiste dans la théorie moderne, satisfaisante, parce qu'elle est rapprochée des faits acoustiques : celle où trois séries harmoniques [1] associées fournissent à la tonalité les éléments de ses accords, à la gamme son diatonisme mélodique. Dans ce système les mouvements convergent vers une harmonie principale, ou harmonie tonique. La pratique en est très simple et très précise. Le jeu des deux cadences qui se rendent à la tonique, l'une venant de l'aigu, l'autre procédant par le grave, et qui mettent en évidence la division géométrique de l'espace, est une représentation absolument claire de cet espace même, qu'embrasse d'un seul

[1] La tonalité mineure moderne et sa gamme mélodique ne sont qu'une atténuation de ces formes, résultant de l'abaissement de la tierce sur deux termes, le troisième, la dominante, conservant son timbre éclatant et sa note attractive ;

RE fa LA ut MI *sol* ♯ si

(accords mineurs traités comme les accords majeurs, de bas en haut).

coup la formule de la grande cadence classique. [1] Et cette cohésion est encore accrue par la possibilité de surcharges harmoniques, pratiquées sur le premier terme de la cadence, au moyen de la prolongation de l'accord par des notes dissonantes à l'aigu ou au grave [2].

Basée sur une intuition plus profonde du mécanisme de la résonnance naturelle, la théorie moderne a été, vis à vis du passé, une œuvre de clarté, d'unification. Elle est réalisée dans les œuvres classiques de la manière la plus simple, directement pour ainsi dire. Ses formules sont en petit nombre et sont forcément devenues banales, elles ne représentent d'ailleurs qu'une partie de son développement. L'image musicale pourrait être présentée dans d'autres *perspectives*, où le principe de la division de l'espace en trois éléments resterait toujours appliqué. Mais notre oreille habituée à des formes directes, restreintes souvent au jeu d'une seule cadence (Tonique-Dominante, Dominante-Tonique), a besoin d'une certaine accoutumance pour *apprécier*, je ne dis pas analyser, d'autres dispositions.

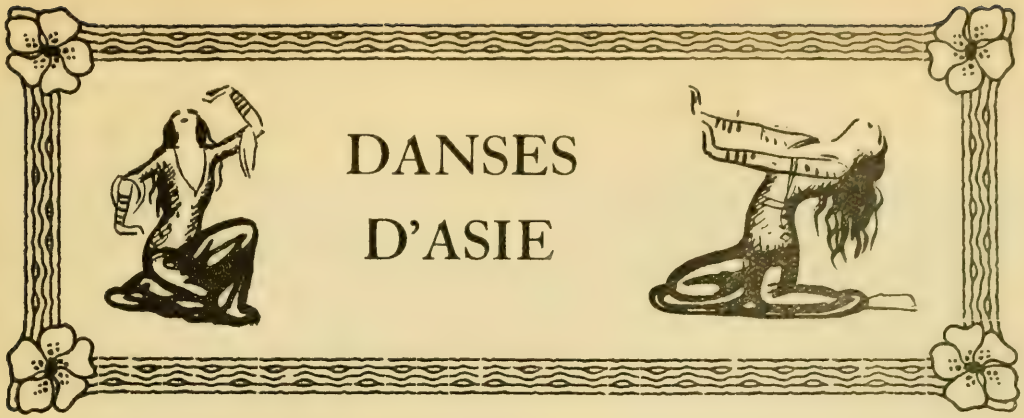
Au surplus c'est vers ce but que vont, d'une façon encore incertaine, les tendances actuelles de l'écriture musicale. L'art se rapproche des anciens modes et, par l'emploi de l'octave chromatique arrive peu à peu à la conception d'une tonalité unique, groupant autour d'elle les systèmes de division de l'espace regardés aujourd'hui comme des tonalités distinctes.

E. Poirée.

[1] Elle fait entendre en effet successivement les cadences correspondant aux trois points de division, cave surcharge sonore (dissonances) sur les premiers termes des cadences :

$$\begin{array}{cccc} 6 & 6 & 7 & \\ 5 & 4 & 4 & 5 \\ \text{fa} & \text{sol} & \text{sol} & \text{ut} \end{array} = \begin{array}{ccc} \text{FA} & \text{UT} & \text{SOL} \\ \longrightarrow & \longleftarrow & \end{array}$$

[2] (Ré) Fa la ut, et Sol si ré (fa), employés dans la formule ci-dessus, ou Sol si ré (fa) (la), en ajoutant deux notes à l'aigu, pour ne citer ici que les combinaisons dissonantes les plus simples.



Depuis plusieurs années il nous apparaît que notre ballet classique, malgré ses mérites de grâce et de légèreté, n'est qu'une rhétorique dénuée de signification, et nous suivons avec un anxieux intérêt tous les efforts que l'on tente afin de suppléer à ce defaut. Nous mettons notre espoir à la fois dans les adaptations hellénistiques d'une Isadora Duncan et dans le pittoresque dont les Russes s'appliquent à décorer des entrechats que nous avions désappris depuis Vestris. Mais surtout c'est de l'Asie que nous attendons le salut : nous savons quelle sagesse est cachée dans les contes de cette aïeule, et que raisonnant moins que nous elle devine mieux les secrets de l'existence. Les miniatures persanes, les estampes japonaises, les peintures chinoises, ont enseigné à nos artistes des couleurs plus vives, des lignes plus concises, une composition plus claire et plus riche à la fois. Les poèmes chinois, que nous commençons à connaître autrement que par d'arbitraires paraphrases, nous donnent les modèles d'une plénitude que justement recherchent nos meilleurs écrivains. Les danseuses javanaises, puis celles de S. M. Sisowath, roi du Cambodge, nous ont montré enfin des mouvements liés, dont le déroulement traçait non point des gestes, mais des figures et comme une mélodie que nous écoutions des yeux.

Aujourd'hui l'Orient musulman à son tour nous révèle un art de la danse égal aux plus délicates inspirations de ses poètes. C'est pour nous une surprise, car nous ne connaissions jusqu'à ce jour que l'Orient méditerranéen, et ses contorsions dont s'ébaudissent les portefaix dans les bouges du Caire ou de Tunis. Armène Ohanian, qui nous l'apporte, est née aux confins des deux mondes. Arménienne de race, russe d'éducation, elle n'ignore rien de ce que la civilisation européenne peut offrir. Mais l'Orient prochain était cher à son rêve, et c'est avec joie qu'elle accepta, en 1910,

de venir à Téhéran, pour donner à la Perse renaissante quelques exemples d'un théâtre régulier qui remplacerait ses vieux mystères. Après un accueil enthousiaste, elle fut conduite à prolonger son séjour. Une princesse du sang royal lui donna l'hospitalité ; pendant plusieurs mois, dans l'ombre intime du harem, et tendrement choyée par ses sœurs recluses, elle étudia les rythmes enchanteurs que la très artistique direction de l'Olympia nous permet de contempler aujourd'hui.

Pour le plaisir du maître somnolent l'odalisque danse ; son corps fragile avec timidité se délie, puis s'éveille ; tour à tour fugitive ou soumise, ou tordue sur elle-même d'une lassitude provocante, elle sourit à sa jeunesse et l'offre même à celui qui n'a qu'à élever la main pour s'en saisir.

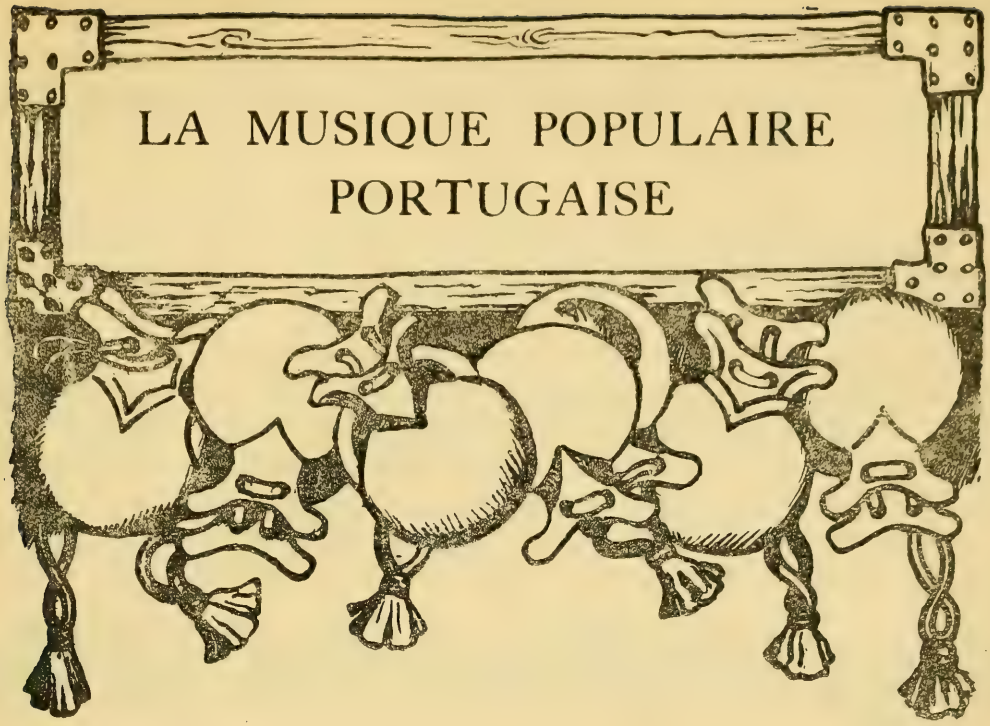
L'amour s'est emparé d'elle, un amour défendu, redoutable et non pas sensuel, car en Orient le plaisir est sensuel, non l'amour : une obsession de la pensée, une extase qu'elle savoure les yeux à demi fermés, une fureur profonde dont vibre tout son corps, un rêve trop heureux qu'elle n'a pas la force de refuser et dont elle s'éveille pour la souffrance et la révolte vaine : elle est prisonnière, et celui qu'elle aime jamais ne reposera auprès d'elle.

Enfin, c'est pour le maître qu'elle danse encore. Rejetant fièrement ses voiles, elle le prend à témoin de sa beauté que la passion dévore, puis le maudit, puis le supplie, et désespérée enfin se roule à ses pieds, implorant la mort libératrice.

Ses mouvements que guide un goût sûr s'arrêtent à l'exacte limite où de tragique l'émotion deviendrait violente ou factice. Ses lignes fines évoquent à la fois la ténuité robuste des reines égyptiennes et la langueur désabusée des princesses persanes. Mais surtout elle est elle-même. Danseuse magicienne, c'est un pays d'Orient qui lui a fourni ses formules d'incantation, lui permettant ainsi de découvrir et de manifester son charme. Chaque attitude est un accord qui en d'autres accords se résout selon une harmonie aussi juste que celle de nos musiciens. Comme en notre musique aussi cette harmonie serait un jeu superflu si par des voies inconnues le sentiment ne s'y fût insinué. C'est la matière qui est ici l'apparence. C'est seulement afin de nous devenir visible que l'âme a revêtu cette forme limpide, dont la souplesse dit l'origine surnaturelle.

Louis Laloy.

Armène Ohanian



LA MUSIQUE POPULAIRE PORTUGAISE

Le Portugal est un pays romantique d'un romantisme calme, et contemplatif, qui vit du souvenir de ses gloires passées, en feuilletant le livre de son histoire, pour se rappeler ses héros, ses conquêtes, et se laisse caresser indolemment par son soleil divin, au milieu d'un paysage admirable.

Sa musique, comme son peuple, est généralement triste, indolente, mélancolique et douce.

Peu, très peu a été écrit en Portugal sur la musique populaire, de sorte qu'un travail d'investigation historique sur ses chants et ses danses devient très difficile. Theophilo Braga, le président actuel de la République Portugaise, s'est occupé un peu de ce sujet, mais il n'en a traité que la partie littéraire. Il existe en outre un recueil qui malgré son intérêt, n'est pas tout à fait bien harmonisé. Et maintenant on publie en cahiers une collection à laquelle un accompagnemeut fantaisiste enlève toute valeur.

Voilà ce que nous avons jusqu'à présent en fait de contribution sur le folklore musical portugais. Ajoutons qu'il a été fait ici beaucoup plus de recherches littéraires et poétiques que musicales, bien que les paroles

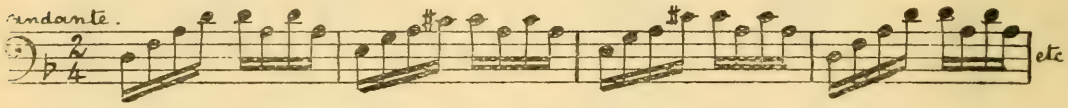
et la musique populaire portugaise soient aussi intimement unies dans la même atmosphère sentimentale, que "la couleur et le parfum d'une même fleur".

* * *

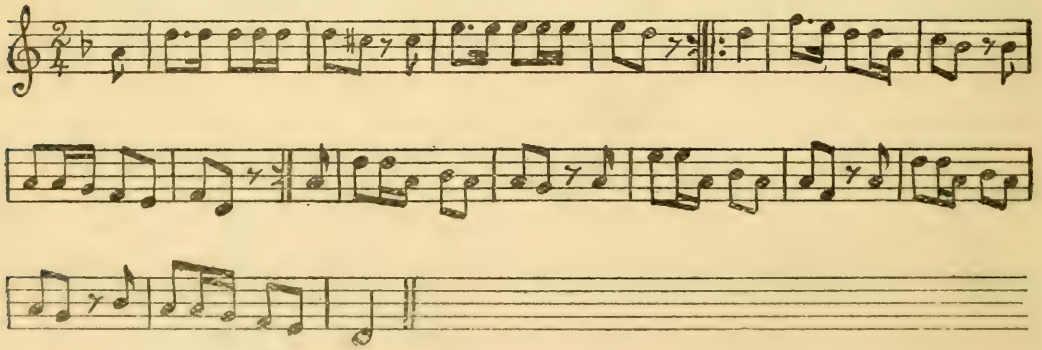
Le genre de musique le plus populaire en Portugal, est le FADO (destin) dont la mus que s'accompagne sur la guitare portugaise de six cordes doubles en acier.

Le *Fado* est l'expression populaire la plus spontanée de l'état d'âme de notre race : il est triste, mélancolique, fatal. Il y a une infinité de FADOS : FADO HILARIO, FADO CORRIDO, FADO DA MOURARIA, FADO CHOURADINHO etc. Son titre correspond au nom de son auteur (s'il est connu) ou bien à la région d'où il provient, ou au caractère de sa musique.

L'accompagnement du *Fado* se présente de manières très différentes, toujours en 2/4 mais sa forme la plus usitée est celle-ci :



Après ces quelques mesures de prélude, apparaît par exemple la mélodie suivante *(fado chouradinho)* :

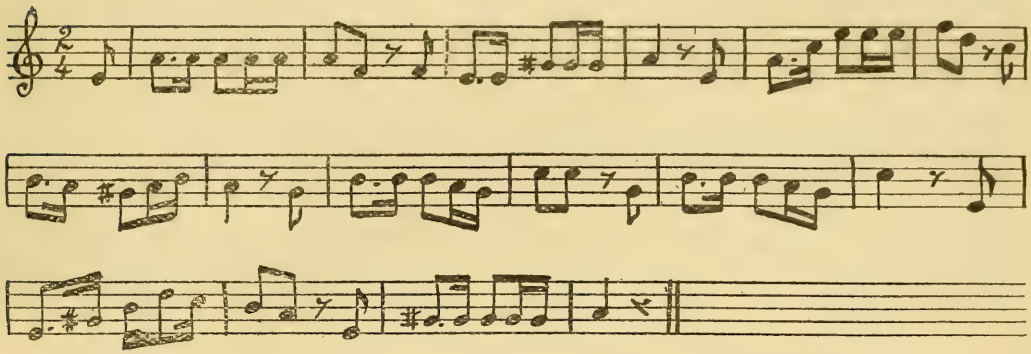


Cette mélodie d'un caractère mélancolique est une des plus classiques du genre. Elle conserve tout le caractère du vrai *Fado* et a été recueillie à Lisbonne en 1850.

Le *Fado* classique est d'une simplicité d'harmonisation tout à fait primitive étant constitué d'une basse de tonique et de dominante et

parfois, sous-dominante. (T-D-S) Aujourd'hui encore, dans les *fados* modernes vraiment populaires, on ne rencontre pas une harmonisation plus compliquée ; seules quelques passagères modulations au ton relatif, et c'est tout.

Voyons un *fado* moderne populaire :

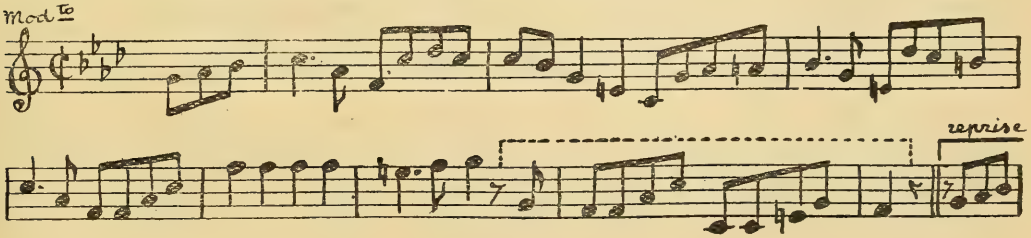


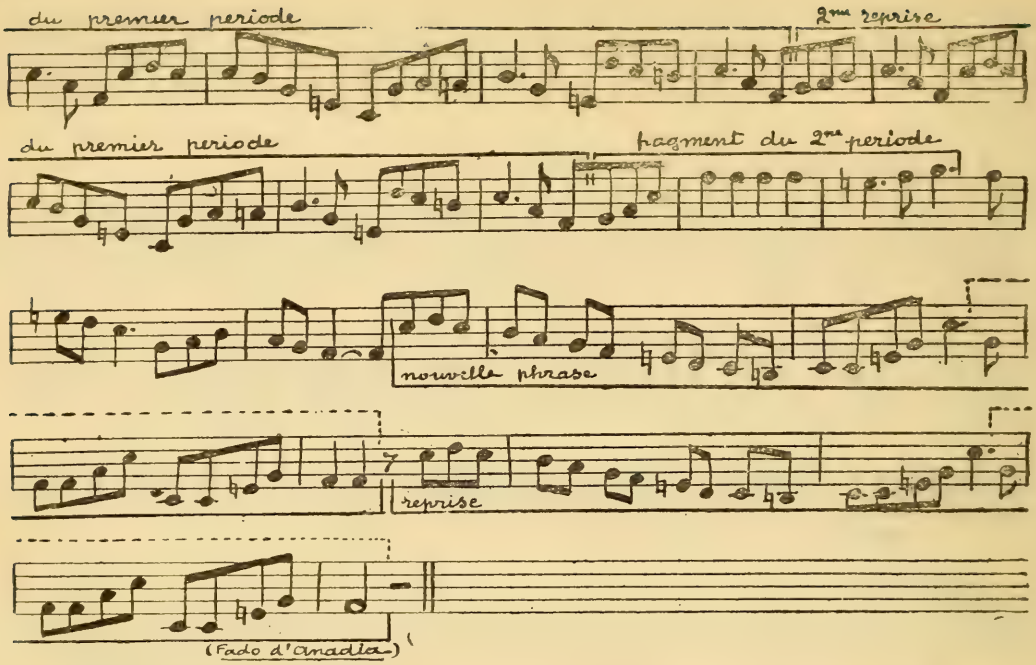
Ce *fado* est, je crois, un des plus typiques. Il conserve comme le précédent et comme tous les autres, sa mélancolie languissante.

Le *fado* est bien la musique de la race portugaise. Chaque région, chaque province a sa musique régionale particulière et caractéristique, mais le *fado* est de toutes régions ; de tout le Portugal enfin.

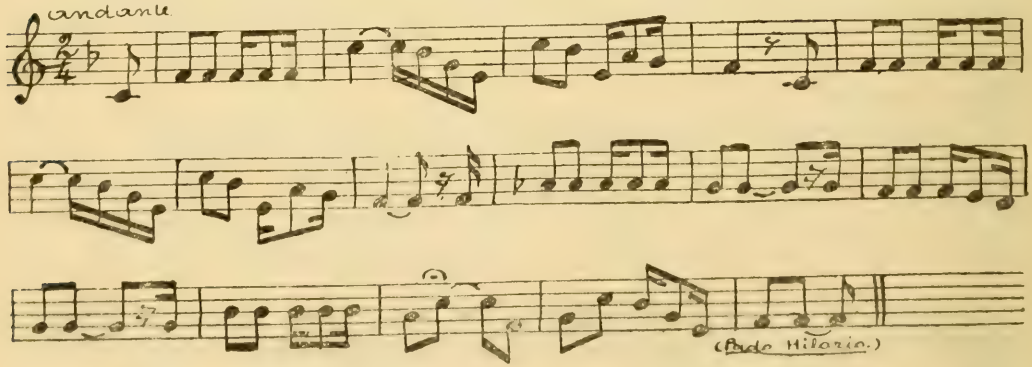
A Coimbra, où est l'Université la plus importante de Portugal, les étudiants parcourent en bateaux le *Mondego*, en chantant le *fado* bien avant dans la nuit, et dans ces moments, il a la saveur charmante d'un nocturne sentimental. A Espinho, Figueira, Cascaes, Cintra et autres plages, on va le chanter sous les balcons et alors il acquiert le caractère d'une sérénade.

La composition d'un *fado* n'obéit pas à des règles fixes ; il y en a qui établissent une phrase mélodique de huit mesures, dans leur première partie. Puis, dans la deuxième partie, ils utilisent ces éléments en les additionnant de phrases nouvelles. Par exemple :





Ailleurs, la première période subit une triple répétition dans la seconde partie. Ou bien encore une première phrase de quatre mesures forme la première reprise ; puis, quatre autres mesures lui succèdent. Je citerai encore ce *fado* qui diffère des précédents :

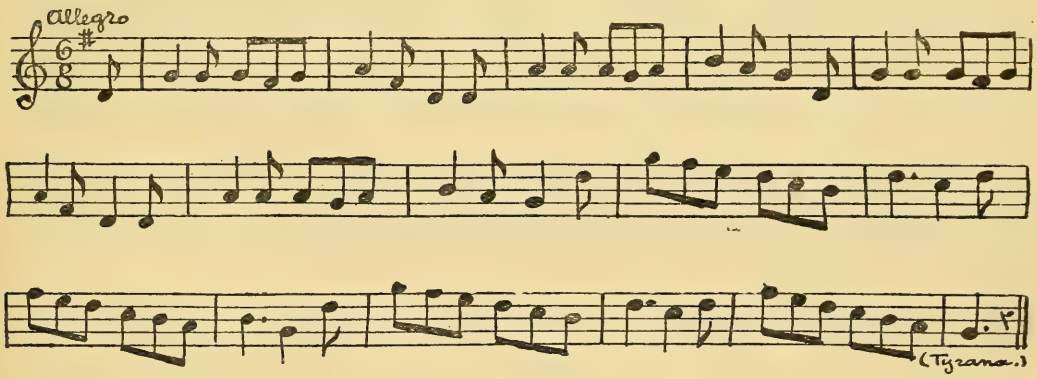


Il résulte de tout ceci que le *fado* n'est pas proprement une composition musicale de forme technique invariable mais une expansion du lyrisme populaire sans règle absolue et conservant seulement le caractère d'un rythme et d'un *ethos* particuliers.

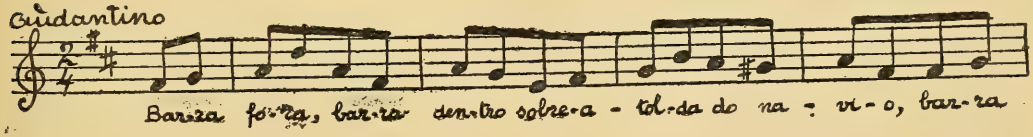
Outre le *fado* national, il y a en Portugal des musiques régionales intéressantes : musiques populaires de *Alto Minho*, de *Trazos montes*, de *Agueda*, *Douro*, etc. Et, chose remarquable, cette musique régionale n'a pas, en général, le caractère mélancolique du *fado*. La raison de cette diversité d'expression est, à mon avis, dans la différence de leurs inspirations.

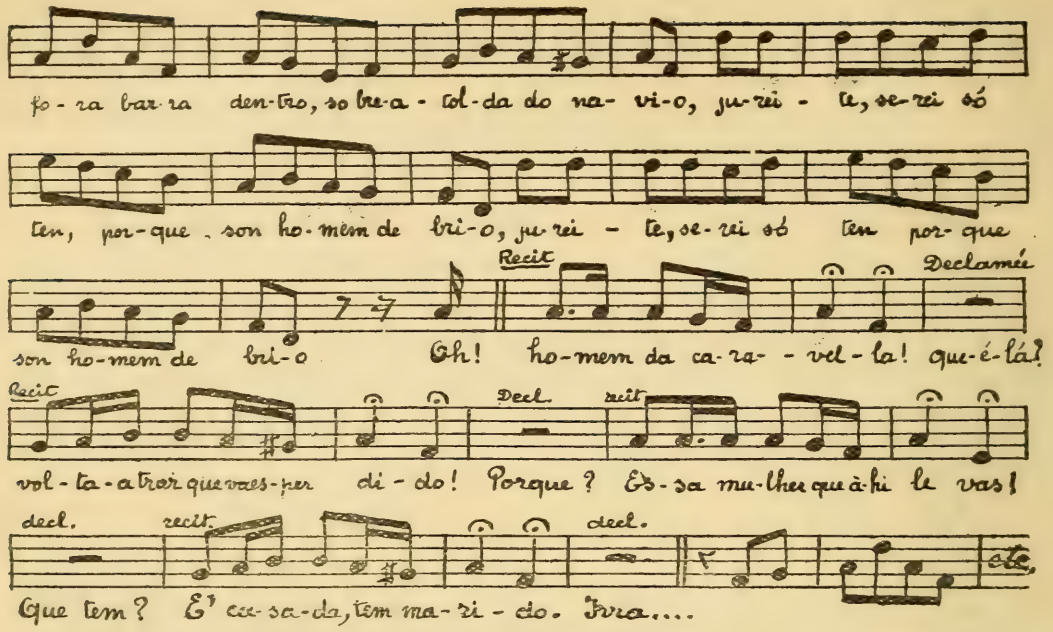
Les chants locaux sont composés et employés généralement à l'occasion des fêtes religieuses essentiellement populaires. Le jour consacré à la vénération de telle image d'un village, les gens des villages voisins apportent leurs offrandes et cette promenade se fait en chantant et dansant. Possédés d'une joie inquiète, ils parcourent parfois six ou huit kilomètres sans se fatiguer. C'est alors que naissent beaucoup de chansons, inspirées d'une allégresse simple et remuante, qui n'ont plus rien du mélancolique *fado*.

Voyez cette chanson corégraphique de *Minho* :



Parmi ces chansons locales il y en a de très intéressantes, par la façon dont elles allient la déclamation à la musique. Une chanson populaire recueillie à Coimbra en 1850 nommée le *Cavalleiro do Mondego*, débute par seize mesures chantées que suivent deux mesures en récitatif, et enfin une déclamation sans musique. Ce qui prouve peut-être en faveur du sens dramatique du peuple de cette région. Voici cette chanson :





On pourrait encore citer : la *Chula do Douro*, *Chula do Minho*, *Cantigas do Algarve*, de *Coimbra*, de *Vizen*, de *Aveiro*, etc.

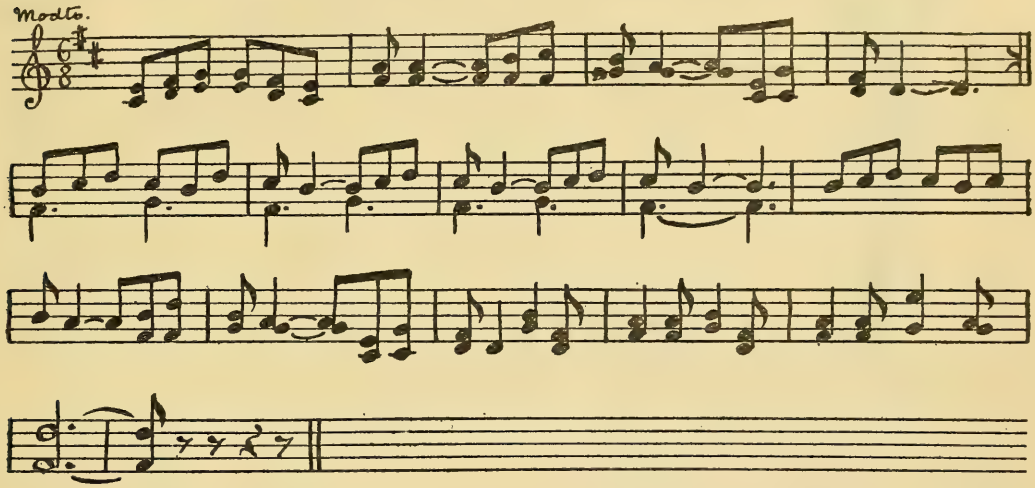
L'énorme variété de ces chansons empêche de faire une étude d'ensemble, dans cette simple notice, qui n'a d'autre objet, que de donner une idée très générale du folk-lore musical portugais.

* * *

N'oublions pas la politique qui a une si grande influence sur les mœurs en Portugal. Une des coutumes encore pratiquées aujourd'hui, en dépit de son antiquité, le démontre bien. La nuit du 31 décembre des groupes d'hommes et de femmes parcourent les rues en chantant accompagnés de violons, de guitares, de tambourins et de triangles, s'arrêtant aux cafés, aux endroits publics, rédactions de journaux, etc. Ces groupes sont masqués et ils chantent uniquement des critiques et des satires de tous les événements politiques de l'année. Les paroles en sont composées par eux-mêmes et il est inutile d'insister sur leur incorrection. La musique est populaire et choisie pour s'adapter aux paroles. La première strophe est chantée par un seul, généralement en *falsetto*, et le chœur répond par

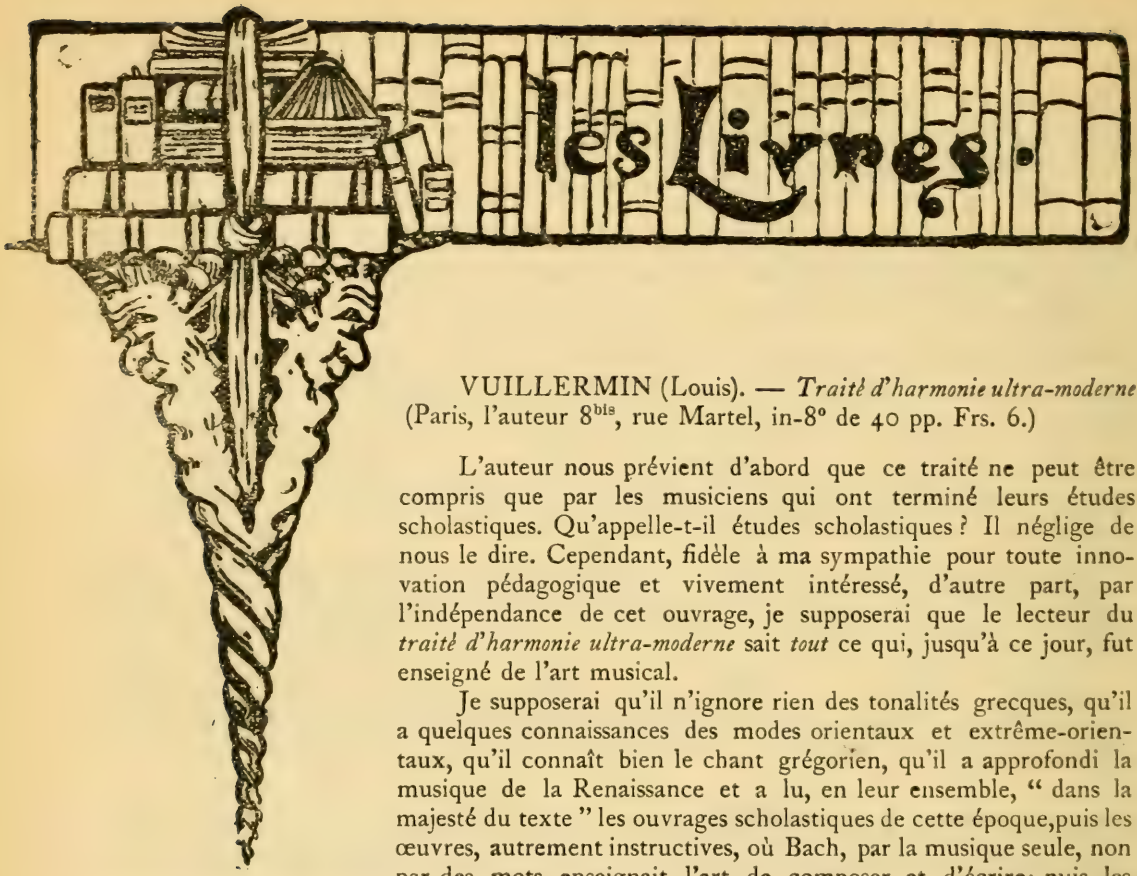
le refrain ; parfois ils sont deux qui chantent solo, et dans ce cas la musique prend l'aspect d'un dialogue : le premier chante un couplet, l'autre répond et le chœur reprend le refrain.

Une curieuse coutume est la Desfolhada, c'est-à-dire l'opération qui consiste à dépouiller le maïs de ses feuilles pour en récolter les grains. Pour cette cérémonie sont invités les amis de la maison, qui se placent en cercle, autour du maïs, les hommes alternant avec les femmes. Quand on commence à enlever les feuilles, celui qui trouve les grains de maïs rouges, doit embrasser toutes les femmes, si c'est un homme, ou tous les hommes, si c'est une femme. Et tous chantent inlassablement. Il y a de charmantes chansons de desfolhada, qui passent tout de suite dans le domaine populaire, comme celle-ci :



La musique populaire portugaise, on le voit, mériterait une étude approfondie. De gros volumes nous parlent des musiciens du Portugal, mais ne nous disent rien de leur musique. Quelques compositeurs modernes ont cependant cherché à tirer parti de notre chanson populaire. Je citerai au premier rang M. Vianna da Motta, et sa ballade " *Chula, Chula do Douro* ", si souvent applaudie. Notre art doit beaucoup à cet artiste éminent, et lui plus que personne pourrait réaliser tout un plan d'investigations et d'études de notre mélodie populaire.

Pedro Blanco.



VUILLERMIN (Louis). — *Traité d'harmonie ultra-moderne* (Paris, l'auteur 8bis, rue Martel, in-8° de 40 pp. Frs. 6.)

L'auteur nous prévient d'abord que ce traité ne peut être compris que par les musiciens qui ont terminé leurs études scholastiques. Qu'appelle-t-il études scholastiques ? Il néglige de nous le dire. Cependant, fidèle à ma sympathie pour toute innovation pédagogique et vivement intéressé, d'autre part, par l'indépendance de cet ouvrage, je supposerai que le lecteur du *traité d'harmonie ultra-moderne* sait *tout* ce qui, jusqu'à ce jour, fut enseigné de l'art musical.

Je supposerai qu'il n'ignore rien des tonalités grecques, qu'il a quelques connaissances des modes orientaux et extrême-orientaux, qu'il connaît bien le chant grégorien, qu'il a approfondi la musique de la Renaissance et a lu, en leur ensemble, " dans la majesté du texte " les ouvrages scholastiques de cette époque,puis les œuvres, autrement instructives, où Bach, par la musique seule, non par des mots, enseignait l'art de composer et d'écrire; puis les méthodes employées ensuite et de nos jours encore dans les conservatoires de tous les pays,pâles et maladroits pastiches de Rameau, démentis si souvent jetés à la face de Bach, à la face de Mozart, à la face de Wagner. Je suppose donc que le disciple de M.Vuillermin connaît toutes ces belles choses et bien d'autres encore.

Dès les premières pages de l'ouvrage, il retrouve un préjugé d'école inexplicable : la formation des accords par des combinaisons de tierces. Pourquoi par tierces ? Déjà j'entrevois que cette méthode ne sera que la continuation du système employé par Reber, Bazin, Durand, etc... Ces professeurs n'avaient pas osé aller jusqu'au bout de leurs idées ; M. Vuillermin s'y efforce. Et encore une fois, l'intention est louable, courageuse, progressiste, mais insuffisante. M. V. appellera par exemple *polytonique* une gamme de sol mineur avec mi bémol et fa dièze parce que si bémol et mi bémol appartiennent au ton de *si bémol majeur*, et le fa dièze au ton de *sol majeur*. Or, le ton de sol, c'est toute la série chromatique des douze sons contenus dans l'octave sol-sol, pour n'employer qu'un chromatisme tempéré. Et la gamme de M. Vuillermin est dans le *ton de sol* s'il y a, dans la période musicale d'où elle est tirée, prédominance des sons sol, ré. C'est ainsi que n'importe quel son et n'importe quelle agrégation de sons appartiennent à n'importe quelle tonalité.

Les exemples de M. V. sont souvent très agréables. Mais l'auteur semble être un peu surpris, lui-même, des nouveautés qu'il invente, si bien que, malgré lui, il les accompagne, presque toujours, de rythmes orientaux, comme si une telle musique était assez bizarre pour

devoir s'excuser de son étrangeté en avouant qu'elle n'est pas de chez nous. Au reste, ces harmonies, *bien que variées en réalité*, donnent à l'oreille une impression de monotonie à cause de leur disposition uniforme. De plus, elles sont moins hardies que l'auteur pense. Moins hardies ? que veut dire hardi en art. Il n'est rien que le beau et le laid. On peut faire entendre ensemble tous les sons de la gamme tempérée et l'effet peut en être exquis, même avec une disposition rudimentaire. Pour moi, je ne crois pas qu'il y ait *une seule combinaison de sons impossible*, tout dépend du contexte musical, tout dépend de la *disposition* des sons et de leur *enchaînement* aux sons suivants ; *tout ceci est subordonné à la situation musicale en présence et laissé au goût de chacun.* Il n'y a en cela d'autre loi que le goût, le bon goût qui ne s'enseigne pas, mais dont les effets s'analysent fort bien : lorsqu'on veut titer de cette analyse une formule pratique, la formule est mauvaise, car, tout soudain, un homme de goût crée une chose exquise en ne s'y conformant pas. Il faut une *grammaire* des sons ; elle sera utile, nécessaire, mais, comme toute *grammaire*, nullement suffisante. L'ouvrage de M. V. est d'ailleurs un *dictionnaire* des locutions musicales bien plutôt qu'une *grammaire*, encore moins une *syntaxe*. Il n'y est question ni de l'*enchaînement des accords*, ni de la *logique sonore*, ni de la *modulation*, ni des positions d'accords, ni des différences si subtiles qu'il y a entre l'*enchaînement et la succession des tonalités ou des accords*. Ainsi considéré, il apparaît comme un *lexique* ingénieux et relativement hardi. Je crois toutefois que l'application du principe des harmoniques est ici capable de donner des résultats plus féconds et des séries plus imprévues encore. Jean Marnold me paraît plus que personne capable de dresser un *dictionnaire* harmonique.

Le livre de M. V. doit être lu et je n'ai, certes, garde de le confondre avec les anémiques méthodes où tout ce qui est libre et beau est interdit par peur que des méchants ou des anti-musiciens en fassent mauvais usage ; comme s'il y avait quelque inconvénient à laisser ces gens-là commettre des âneries ; comme s'il n'était pas criminel de priver le génie indépendant de la moindre liberté. M. Louis Vuillermin mérite, à mon avis du moins, non l'approbation, mais la plus vive estime, la plus entière sympathie, et on peut lui prédire une place enviée parmi les théoriciens de notre temps.

JEAN HURÉ.

PIGOT (Charles). — *Georges Bizet et son œuvre.* (Delagrave, in-8° de 300 pages.)

Ce livre, publié pour la première fois il y a quelque vingt cinq ans, est la deuxième édition d'un ouvrage qui, devenu introuvable, reparaît enrichi de documents nouveaux. Ecrit avec probité et conviction, mais sans le moindre brio, il ne gagnera plus beaucoup de partisans à la musique de Bizet. La jeunesse aura, je crois bien, du mal à souscrire aux enthousiasmes de M. Pigot et à ses jugements sur la nécessité de la convention théâtrale, jugements que les événements n'ont guère confirmés jusqu'ici. Le vrai titre de cet ouvrage aurait dû être : l'œuvre de Georges Bizet, car la personnalité du maître y est étudiée de façon tout à fait succinte ; ses œuvres au contraire le sont avec une minutie un peu abusive. Nous ne comprenons plus très bien que l'on consacre de si longues pages à l'analyse des principaux personnages de Carmen ou de l'Arlésienne. Somme toute, un livre qui eut gagné à être élagué, et non amplifié avant de revenir sous presse.

G. K.

BELLAIGUE (Camille). — *Verdi* (Collections Laurens, in 12° ; Fcs. 3.50.)

Nul plus que notre éminent confrère, M. Bellaigue, n'était qualifié, par nature et par goût, pour présenter — j'allais dire pour défendre — devant le public de cette jolie collection,

l'auteur de la *Traviata*, c'est presque un effort de réhabilitation que trahit ce volume, écrit avec chaleur, avec amour, avec cette coquetterie batailleuse qui sied si bien au critique de la *Revue des deux Mondes*. Ne pourrait-on soutenir en effet, que ce sont bien les deux mondes de la musique, dont notre confrère cherche ici à mettre d'accord les aspirations ! De Verdi à Mahler ou à Magnard, la musique a traversé une furieuse mêlée, dont elle n'est pas encore sortie. M. Bellaigue le sait, il en convient, et sa philosophie, après s'être attristée de ce spectacle, y cherche aujourd'hui la leçon de l'histoire.

Pour dégager la personnalité de Verdi, M. B. confesse les défauts et accuse les mérites de ce grand impulsif. Il nous montre un Verdi, peu sensible à la trivialité, mais grand remueur de foules et cherchant l'effet dynamique par-dessus tout. C'est le cri, l'explosion qu'il nous demande d'admirer dans ce rénovateur de l'énergie musicale italienne, qui sut mettre la douleur en polka, et traiter la musique comme nos syndicalistes traitent l'éloquence dans leurs réunions publiques. Tout cela est vu très juste, et par quelqu'un qui *aime*, par conséquent qui comprend. Vue d'ensemble, naturellement, et comme il convient à un volume de légère digestion, mais nette et parfaitement utile.

J. E.

ISNARDON (Jacques). — *Le Chant Théâtral.* (Chez Vieu, 51, rue de Rome, in-4° de 165 pages.) — BOUDINIER (Céline). — *Les nouveaux principes du Chant.* (Chez l'auteur 25, rue de Châteaudun, in-4° de 208 pages.)

Une nouvelle méthode de Chant ; deux nouvelles méthodes de Chant, même, qui, bien entendu, ne sont d'accord que sur peu de points. La première est signée de M. Isnardon : sa présentation extérieure, tant au point de vue matériel qu'au point de vue littéraire est digne de tout éloge ; édité luxueusement, écrit de style alerte et familier, égayé d'anecdotes et de souvenirs, ce volume sera une lecture agréable pour ceux-là mêmes qui n'y chercheront pas leur profit ; mais il est surtout destiné aux jeunes chanteurs, qui prendront d'excellentes leçons de prudence et de modestie en entendant raconter les déboires de leurs aînés. M. Isnardon, dont l'expérience personnelle fait autorité, a en outre beaucoup lu, beaucoup observé, beaucoup profité de ses conversations avec de grands physiologistes et de grands chanteurs ; les procédés techniques qu'il préconise décèlent l'éclectisme le plus vaste. Ne cherchons pas ici la " méthode Isnardon " ; en revanche, nous y trouverons la méthode de tout le monde ; et aussi celle du simple bon sens. Ceux qui ont eu affaire à MM. les professeurs de chant sauront mesurer la portée de ce compliment.

Le livre de Mme Boudinier se présente dès l'abord avec d'autres ambitions : il ne s'agit rien moins que de la solution complète du problème vocal. Cette méthode a le mérite de former un tout solidement organisé, que l'on peut discuter, mais dont il faut reconnaître l'apparente cohésion. Mme Boudinier donne pour principe et pour fondement à l'acte vocal l'élévation du larynx, élévation qui distingue le mécanisme de la voix chantée, de celui de la voix parlée, et que peu de chanteurs savent effectuer en toute connaissance de cause. La faute en est à nos ancêtres préhistoriques, qui surent parler avant de savoir chanter, et adaptèrent ensuite au chant les attitudes vocales de la parole, qui ne pouvaient y convenir..... (passons au déluge, Madame.) Ceci demanderait du reste à être contrôlé. Pourquoi la parole aurait-elle nécessairement précédé le chant ; celui-ci n'est-il pas un acte instinctif et spontané ; et puisque les rossignols savent chanter, pourquoi les hommes n'auraient-ils pas commencé par là, eux aussi ? Le procédé de l'élévation du larynx, et les exercices qui y conduisent ne sont certainement pas inoffensifs ; il ne faudrait pas s'y adonner sans discernement. Il en est des

méthodes de chant comme des eaux minérales ; les plus efficaces sont aussi les plus dangereuses ; n'en usons donc qu'à bon escient. Ceci n'est point pour inspirer des inquiétudes aux lecteurs du livre de Mme Boudinier, mais pour insister sur la hardiesse et la nouveauté des conceptions qu'il présente au public.

V. P.

L'INSTRUMENTAL ILLUSTRÉ (Paris, 38bis, Avenue de la République, in fol. de 48 pp. Frs. 2.)

Dans ce supplément annuel de l'*Instrumental*, publié somptueusement par la maison Couesnon, il convient de signaler une intéressante étude de M. René Brancour sur le cornet à piston. Instrument mal vu dans la musique grave, le cornet à métal, pourvu de pistons, n'a plus rien de commun avec l'antique cornet de bois, cher à la Renaissance. Il est cependant à réhabiliter, et la France le considère un peu comme un instrument national. Le présent fascicule de l'*Instrumental* donne de nombreux détails sur les perfectionnements apportés à ce roi des bals populaires.

ALTENBURG (Johann-Ernst). — *Versuch einer Anleitung zur heroisch-Muzikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst* (Halle, 1795, rééd. de Bertling à Dresde, 1911, in-4° de 144 pp., Mk. 6.)

Ceci forme au contraire une apologie de la noble et glorieuse trompette accompagnée de ses timbales habituelles. Lorsque Altenburg écrivait, à la fin du XVIIIe siècle, la trompette avait encore conservé une virtuosité de soliste que la symphonie classique était en train de lui faire perdre. On se souvenait de son rôle dans la vie civile, dans la vie particulière et dans la musique même. Le grand Altenburg (Jean-Gaspar) trompette des princes de Saxe était né en 1689. Il connaissait à fond les procédés du " *clarinblasen* " et les " *manieren* " nécessaires à la musique d'intérieur. Il aimait par-dessus tout, nous dit ce livre, l'exécution des œuvres de Telmann, Foerster, Linicke, Fasch et Schreck. On voit que Bach n'est pas nommé. L'ouvrage d'Altenburg comprend une partie historique, qui remonte naturellement aux origines du monde, et une partie de pédagogie pratique. Toutes deux fort intéressantes et à signaler à nos modernes professionnels, à ceux du moins (en existe-t-il ?) qui s'intéressent à l'histoire de leur instrument.

LIVRES REÇUS

— WYZEWA (T. de) & ST. FOIX (G. de). — *W. A. Mozart, sa vie musicale et son œuvre de l'enfance à la pleine maturité.* (Paris, Perrin et Cie, 1912, 2 vol. in-4° de 525 et 450 pp. Frs. 25 les 2 vol.)

— PROCEEDINGS of the *Musical Association* (London Novello 1911, in-8° de 154 pp. 1 Guinea.)

— L'INSTRUMENTAL ILLUSTRÉ. Supplément annuel de *l'Instrumental* (Paris, 38bis, Avenue de la République, in-fol. de 48 pp. Frs. 2.)

— VALLAS (Léon). — *La véritable histoire de Françoise Journet, chanteuse d'opéra.* (Extrait de la Revue d'Histoire de Lyon, nov. 1911.)

— SCHUMANN. — *Lettres choisies.* Traduites de l'allemand par M. P. CRÉMIEUX. Second Recueil. (Paris, Fischbacher, 1912, in-12° de 233 pp. Frs. 3,50.)

... WOODHOUSE (George). — *The artist at the piano* (London Reeves, in-8° de 52 pp. 2/6 net.)

— VOIGT (Prof. Woldemar). — *Die Kirchenkantaten J. S. Bachs* (Stuttgart J.-B. Metzler, Calwer Str. 18. In-8° de 176 pp. Mk. 3,50.)

— VIVELL (P. Cœlestin). — *Initia tractatum Musices ex codicibus editorum collegit et ordine alphabetico disposuit* (Graz, 1912, A. Moser in-8° de 352 pp. Mk. 12,80).

— GIESSWEIN (Dr. Max). — *Ueber die Resonanz des Mundhoele und der Nasenräume.* (Berlin, S. Karger, in-8° de 54 pp.)

— ASSOCIAZIONE dei Musicologi Italiani. — *Relazione del Presidente generale.* (Parma, 1912, in-8° de 16 pp.)

— SCHUTZ (Rudolf). — *Stephen Heller.* (Lpz. Breitkopf 1911, in-12 de 140 pp. Mk. 3).

— RUTZ (Dr Ottmar). *Musik, Wort und Körper als Gemutsausdruck.* (Ibid., 1911, in-8° de 741 pp. et 35 planches. Mk. 12).

— BATKA (Richard) et WERNER (Heinrich). — *Hugo Wolf's musikalische Kritiken.* (Ibid., 1911, in-12° de 378 pp. Mk. 7,50).

— LEICHTENTRITT (Hugo). — *Musikalische Formenlehre.* Band VIII der Handbücher von Xaver Scharwenka. (Ibid., 1911, in-8° de 240 pp. Mk. 6).

— SEEBURG (Franz von). — *Joseph Haydn.* (Regensburg, Pustet, 1912, in-12° de 475 pp. Frs. 3.50)

— MARNOLD (Jean). — *Musique d'autrefois et d'ajourd'hui.* (Paris, Dorbon aîné, 19 Boulevard Haussmann, 1912, in-12° de 966 pp. Frs. 3,50.)

— LAURENCIE (L. de la). — *Un musicien piémontais en France au XVIIIe siècle,* J.-P. Guignon. (Tirage à part de la Revista Musicale, 1911, fasc. 3.)

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU JEUDI 18 JANVIER 1912

La Séance est ouverte à la Maison Gaveau, 45, rue de la Boëtie, à 4 heures, sous la présidence de M. Ecorcheville, président.

Etaient présents ; MM. L. de La Laurencie, J.-G. Prod'homme, H. Quittard, Peyrot, H. Prunières, G. Cucuel, A. de Bertha, A. Dolmetsch, Agache, Galmann-Lévy, Vinée, Tenéo, Gariel, M. & Mme Lefeuve, G. de Saint-Foix, Docteur Laugier, A. Laugier, Ch. Legrand, F. Guérillot, Ch. Bouvet, Mmes de Chabannes, Wiener-Newton, Gallet, Daubresse, Pereyra & Neufeld.

S'était excusé : M. Ch. Ruelle.

Le Président félicite notre collègue, Mme Gallet, d'avoir organisé l'Orchestre Féminin de l'U. F. P. C., qui est appelé à rendre de grands services à la musique. Il félicite aussi nos collègues Tenéo et Quittard, qui viennent d'être nommés, l'un Bibliothécaire et l'autre Archiviste de l'Opéra. Il annonce la réunion de la " *Revue Musicale* ", dirigée par M. Combarieu à notre *Revue* " *S. I. M.* ". Il attire enfin l'attention de la Section sur la préparation du Congrès de Paris de 1914, et propose la nomination d'une Commission pour étudier des maintenant la préparation de ce Congrès. Cette proposition est adoptée.

Le Président lit une note de notre collègue, M. Machabey, communiquée à la Section pour prendre date : M. Machabey annonce qu'il vient de terminer une étude sur *La genèse et l'évolution du sentiment tonal en Occident.*

La parole est donnée à M. de La Laurencie, qui préside en France la *Commission de Bibliographie* de notre Société. M. de la Laurencie signale à la Section l'entreprise de bibliographie tentée par nos Collègues de Berlin, et à laquelle toute la Société est conviée à s'associer. Il présente quelques objections à ce projet, et, après une discussion à laquelle prennent part MM. Prunières et Peyrot, il est décidé qu'il se mettra en rapport avec notre collègue Springer, pour préciser le caractère de cette entreprise.

Le Secrétaire Général n'ayant pu assister au début de la Séance, donne lecture du procès-verbal de la dernière Séance, qui est adopté. Mlle Daubresse présente une observation au sujet de ce procès-verbal : il s'agit de la reprise des symphonies classiques, et d'une motion de M. de Bertha. Une discussion s'engage sur ce point, il est décidé qu'elle sera reportée à la prochaine Séance, et sera annoncée à l'ordre du jour.

La parole est ensuite donnée à M. A. Dolmetsch, pour une communication sur " *La Famille des Violes* ". Cette communication est accompagnée d'une audition dc musique anglaise et française des XVIme et XVIIme siècles, à laquelle MM. A. & F. Dolmetsch, Mme et Mlle Dolmetsch, et Mlle De Lens, prêtent leur bienveillant concours.

La Séance est levée à 6 1/2 heures.

CONCERTS ANNONCÉS

SALLE ERARD

15	Fevrier.	Mlle Chassaing (Piano)	9 heures
16	„	Mlle Laeuffer (Piano et Orchestre)	9 „
17	„	Mme Dargier Peltier (Piano)	9 „
18	„	M. Broche (Matinée d'Elèves)	1 ½ „
21	„	Mlle Veluard (Piano et Violon)	9 „
22	„	M. E. Sauer (Récital de Piano)	9 „
23	„	M. Grandjany (Harpe)	9 „
25	„	Mme Bex (Matinée d'Elèves)	1 ½ „
26	„	Mlle Caffaret (Récital de Piano)	9 „
27	„	Concert Durand (Musique de Chambre)	9 „
28	„	M. Lamond (Récital de Piano)	9 „
29	„	M. E. Sauer (Récital de Piano)	9 „

SALLE PLEYEL

GRANDE SALLE

16	Février.	Le Quatuor Capet (1e Séance)	9 heures
17	„	Mlle Y. Astruc	9 „
19	„	Mme de Lestang (3e Séance)	9 „
21	„	Le Quatuor Lejeune (2e Séance)	9 „
22	„	Mme Legrix	9 „
23	„	Mme Charot	9 „
24	„	La Société Nationale de Musique (3e séance)	9 „
25	„	M. Courras (Elèves)	9 „
26	„	Le Quatuor Capet (2e Séance)	9 „
27	„	M. Waël-Munk (2e Sëance)	9 „
28	„	Mlle Gaïda	9 „
29	„	La Société des Compositeurs de Musique (2e Séance)	9 „

SALLE DES QUATUORS

25	„	Mme Laënnec (Elèves)	1 „
28	„	Mme Buisson (Elèves)	1 „

SALLE GAVEAU

GRANDE SALLE

15	Février.	Répétition publique Société Bach	4 heures
16	„	Concert de la Société Bach (Cantates)	9 „
18	„	Concert Lamoureux (Orchestre)	3 „
19	„	Concert de l'Union des Femmes Professeurs et Compositeurs (orch.)	9 „
21	„	Concert de la Société Philharmonique (Quatuor Rosé)	9 „
24	„	Concert au profit du Dispensaire antituberculeux des 1e et 2e arr.	8 ½ „
25	„	Concert Lamoureux (orchestre)	3 „
27	„	Répétition publique Société Haendel	4 „
27	„	Concert donné par le Cercle Militaire	8 ½ „
28	„	Concert de la Société Haendel — Le Messie (orch. et chœurs)	9 „
29	„	Répétition publique Schola Cantorum	4 „
29	„	Concert de la Société Musicale Indépendante	9 „

SALLE DES QUATUORS

15	„	Audition des Elèves de Mme Le Faure Boucherit (piano)	1 ½ „
22	„	1e „ „ Mme Mérigot (piano)	1 ½ „
22	„	Audition des Elèves de Mme Marty (chant)	9 „
23	„	„ „ M. Jean Cavinet (piano)	8 ½ „
26	„	„ „ Mme Fabre (piano)	8 ½ „
29	„	2e „ „ Mme Mérigot (piano)	1 ½ „
29	„	Concert Cossarini (violon)	9 „

Les Théâtres

MA MÈRE L'OYE. — LA LÉPREUSE

Après avoir été la providence des peintres, M. Jacques Rouché, constatant que le nom même de son théâtre ne lui permettait pas de demeurer l'homme d'un seul art, s'est avisé d'encourager les musiciens. Dangereuse initiative. Depuis quelques semaines, la turbulente engeance des compositeurs prend ses ébats dans les coulisses du Théâtre des Arts, exécutant des chassés-croisés pleins d'une aimable fantaisie, jouant à cache-cache et à cligne-musette, à colin-maillard et aux quatre

coins et remplissant le boulevard des Batignolles du bruit de ses discussions et de ses querelles. A la manière des acrobatiques " familles " que les music-halls anglais nous envoient pour communiquer à nos calmes revues une frénésie soudaine, des jeunes gens, brandissant des rouleaux de papier à musique, se pourchassent dans tous les coins du théâtre, entrent par une porte dérobée, sortent par la fenêtre, reviennent par le balcon, disparaissent dans un placard, dégringolent du plafond, plongent et s'évanouissent dans la cheminée. Gabriel Grovlez, Florent Schmitt, Couperin, Inghelbrecht, Ravel apportent tour à tour à ce jeu la plus exubérante fantaisie pour la grande joie des spectateurs initiés aux secrets de cette mystérieuse gymnastique.

Un épisode de ce sketch trépidant vient de remporter le plus vif succès. La mise à la scène d'une petite partition de Ravel tirée de sa charmante suite enfantine " **Ma Mère L'Oye** ", a rencontré une faveur universelle. J'ai eu l'occasion, ici-même, à propos de la création de " l'*Heure Espagnole* ", de déplorer la regrettable prédilection qui entraînait vers un idéal humoristique improbable un musicien si nettement voué à la féerie, la trompeuse vocation, qui transformait en caricaturiste spécialisé le plus étonnant de nos peintres impressionnistes. L'émerveillement qu'a provoqué le minuscule ballet du Théâtre des Arts semble bien prouver que le public ne conserve sur ce point aucune incertitude et qu'il est tout disposé à supplier M. Franc-Nohain de nous rendre l'auteur de " *Daphnis et Chloé* ".

Dans " *Ma Mère L'Oye* " Ravel, pourtant, jouait la difficulté. Être féerique, faire vivre des personnages et des paysages de rêve dans une atmosphère de légende puérile est une tâche singulièrement dangereuse pour un compositeur qui ne dispose que d'une poignée d'instrumentistes. Faire chatoyer des tons rares et précieux, noter des nuances subtiles, rendre les plus fins effets de lumière n'est pas précisément aisé lorsqu'on ne possède qu'une brosse, deux tubes de couleur et une palette liliputienne. C'est pourtant ce tour de force que Ravel a réalisé du premier coup. Il a placé dans les mains de Grovlez non pas un bâton de mesure, mais une baguette de prestidigitateur qui, au moindre geste du chef d'orchestre, fait sortir de chaque instrument des miraculeuses surprises. Ainsi du chapeau " d'une personne de la société ", l'on voit surgir sur l'ordre du magicien une gerbe de roses, un flot de rubans, cinquante écus, un lapin vivant et le drapeau tricolore. Il faut une adresse prodigieuse et un tour de main inimitable pour faire fleurir dans un si petit jardin les touffes diaprées des accords doubles et triples que cultive d'ordinaire cet avisé jardinier. Les dissonances de l'écriture moderne jouent librement dans le vaste domaine d'un grand orchestre mais supportent malaisément un logis trop étroit où elles se heurtent et se blessent. La combinaison chimique de certains corps, sans danger à l'air libre, provoque parfois en vase clos de terribles explosions. Il y a donc un mérite exceptionnel dans l'harmonieuse synthèse que Ravel a réalisée dans ces défavorables conditions. Musicalement " Ma Mère l'Oye " est un ravissement complet.

Le vague scenario qui fut imaginé pour présenter cette délicieuse partition ne se recommande pas par les mêmes mérites. Jamais on n'avait poussé aussi loin le

mépris affectueux que l'on réserve volontiers aux affabulations de ce genre. L'état d'âme que révèle à cet égard le tableau du " Petit Poucet " est vraiment significatif !... La partie décorative du spectacle est d'un art raffiné. Avec une demi-douzaine de costumes d'une stylisation très adroite,avec des toiles de fond exquises, avec les taches de couleur mouvantes et précieuses de deux négrillons splendidement " composés " Dresa nous a éblouis. Oserai-je avouer que la réalisation plastique offerte par le " corps de ballet " du Théâtre des Arts s'apparente plus directement au livret falot qu'au décor et à la musique. Emporté par un très sympathique élan de réaction contre la routine de nos théâtres officiels, M. Rouché semble avoir renoncé pour jamais à toutes les conventions du professionalisme. Son dédain, très légitime, de la froide technique, de la danse classique l'a conduit tout naturellement à faire appel au primesaut d'un amateurisme ingénu qui a parfois son charme mais qui ne saurait se généraliser sans dommage. Sans doute ce parti-pris est de bonne compagnie, ce mépris du professionnel à grand air et dédaigner d'obéir servilement au rythme et à la mesure est assez grand seigneur, mais, vraiment, certains interprètes de la maison ont le sang trop bleu. Ils exagèrent !

Quelques jours après le triomphe de l'art élégant, aristocratique, souriant et un peu ironique de Ravel, nous étions brusquement mis en présence de cette poignante **Lépreuse** de Bataille et Lazzari, de ce drame d'une émotion impérieuse et un peu brutale qui offre avec l'intellectuel divertissement que nous ménagea M. Jacques Rouché un contraste dont il n'est pas besoin de souligner la violence.

En écoutant le texte, si savoureux dans sa naïveté voulue, qu'écrivit un poète de vingt ans, certains admirateurs d'Henry Bataille ont éprouvé une désagréable appréhension. Un involontaire rapprochement ne s'opérera-t-il pas dans l'esprit des lettres entre les dernières pièces de l'auteur de "Poliche " et ce parfait mouvement d'émotion, de lyrisme exact, d'effusion pudique et d'humaine tendresse ? On ne jalonnera pas sans tristesse le chemin parcouru en quinze ans de succès par un homme dont la sensibilité de qualité si rare avait bouleversé toute une génération d'écrivains. Ce ne sont pas ses péchés, mais ses vertus de jeunesse qu'un artiste " arrivé " devrait cacher avec le plus de pudeur. La Lépreuse a retrouvé à l'Opéra Comique le succès qui l'avait accueillie à l'Auvre voici seize ans. C'est assez dire le mérite de Sylvio Lazzari : l'intervention d'un musicien est toujours un terrible danger pour la vie des chefs-d'œuvre. Ils n'en meurent pas tous, mais tous en ressentent d'assez graves atteintes qui hâtent leur déclin.

Le tempérament du compositeur d'*Armor* ne semblait pas pourtant le prédestiner à devenir le reflet musical du naïf enlumineur de légendes dont Bataille, par jeu, avait pris le visage. La nature un peu fruste, la pensée forte et drue de ce rude sculpteur de sons s'accordait mal avec la finesse de l'imagier. Et cependant la partition de Lazzari ne trahit pas le drame, reste émouvante et juste d'expression et, par des chemins détournés, rejoint le poème çà et là avec un heureux à-propos. Sa technique et son idéal pouvaient à bon droit nous inquiéter. Malgré son désir théorique de se libérer de l'emprise bayreuthienne, Lazzari est presque aussi

wagnérien que Magnard. Sans parler de l'emploi systématique du leitmotiv et du rappel de thème il a gardé de l'héritage du redoutable ancêtre cette préoccupation minutieuse du commentaire et de l'allusion qui réduit souvent le rôle de l'orchestre à celui de ces notes, références et renvois tout alourdis de chiffres, d'astériques, de *cf.* et de *cpr.* dont s'encombrent les bas de pages des livres solidement documentés. Un mot, une brève image qui passe sont immédiatement photographiés par les instruments attentifs ; si l'on parle de cloche ou de danse deux mesures de carillon ou de rythmes sautillants viennent affirmer au spectateur que rien n'échappe à la vigilance des musiciens tapis dans la fosse et une chanson populaire qui condense l'état d'âme du breton bretonnant ne perd jamais une occasion de nous faire son petit cours d'ethnographie. Mais l'instrumentation est plus significative encore. Les instruments groupés par familles font leurs entrées en corps suivant les meilleures traditions de la Tétralogie ; les cuivres marquent les accents de la même façon, les cors et les trombones sont atteints d'un héroïsme incurable que rien ne justifie dans la légende villageoise où ils interviennent avec conviction. Et puis il y a cette densité caractéristique des sonorités, cette colonne compacte de timbres agglutinés, cette formidable capacité pulmonaire qui permet d'enchaîner les pages aux pages sans un silence, sans une respiration, sans un soupir, ce dédain de l'aération intérieure de la trame symphonique, de l'allègement des assises harmoniques, ces mille détails d'écriture qui en disent long sur l'idéal sonore d'un compositeur et qui nous prouvent ici les secrètes affinités qui unissent l'auteur de la *Lépreuse* à celui du *Ring*. Il y a également, plus indiscrètement encore peut-être que dans *Bérénice* cette interprétation prosodique de la musique de nos mots français " par augmentation ", cet étirement barbare de nos alertes syllabes, ce gonflement cruel de nos diphtongues prêtes à éclater, cet écrasement et ce laminage de nos voyelles si contraires au génie de notre langue.

Il y a aussi, hélas, presque imperceptible, la griffe du temps sur toute la partition qui a passé dans une bibliothèque et dans des dossiers d'avocats ses belles années de jeunesse et qui a perdu cette " fleur ", ce duvet velouté des fruits que l'on vient de détacher de leur branche. Il y a tout cela et pourtant les debussystes les plus intransigeants, ceux qui attachent le plus d'importance à l'actualité des formes de langage et des modes d'expression ne résisteront pas au grand souffle loyal de cette musique si profondément humaine. La qualité de l'émotion que dégage la *Lépreuse* est parfois discutable, on peut garder quelque rancune aux auteurs d'avoir employé pour nous attendrir des moyens aussi directs et aussi étranges à l'art que cette poignante procession qui s'allonge, se déroule et rampe jusqu'au pauvre Ervoanik pour l'arracher à sa maison et l'enterrer vivant, ce lugubre cortège rustique qui accroche aux branches du chemin des lambeaux de plain-chant funèbre, ce " Dies iræ " glapi par d'acides voix d'enfants dans les genêts en fleurs ; c'est toute la désespérante mélancolie quotidienne que dégage un enterrement villageois au printemps dans le soleil et les chants d'oiseaux. Ces deux complices, cessant de créer, ont violé notre sensibilité, ont cambriolé nos larmes par une félonie digne des drames de Sardou, mais il est presque impossible de

leur tenir rigueur tant est mystérieux le charme douloureux de cette œuvre qui vous conduit irrésistiblement à ce plaisir d'attendrissement, de tristesse, de rêverie, sur les choses de l'amour et de la mort," qui est au fond une des formes les plus délicates de la joie de vivre !...

EMILE VUILLERMOZ.

REVUE DE LA PRESSE QUOTIDIENNE

LA LÉPREUSE

L'ÉCHO DE PARIS

Cette partition est à la fois d'un musicien véritable et d'un musicien de théâtre. Variée et rapide, pittoresque lorsqu'il le faut, scénique (et même avec une pointe de *vérisme* qui ne manque pas d'agrément), très abondamment mélodique, elle a même des qualités plus rares de nos jours. Cette musique a du rythme, elle est très nettement tonale, elle est construite et chaque scène a un plan musical, ses mouvements sont variés, la déclamation des voix est presque toujours un chant véritable. Enfin, malgré quelques duretés (qui tiennent sans doute à l'acoustique de la salle et au petit nombre des *cordes*), l'orchestration a toute la couleur désirable ; quant à l'écriture harmonique, elle n'a aucune des étrangetés ou des hardiesses qui n'étonnent plus personne.

Résultat : cette musique *porte*.

ADOLPHE BOSCHOT.

LE FIGARO

Je commencerai par quereller M. Lazzari — comme je querellerais en pareille circonstance tout autre de mes confrères — c'est-à-dire que je ne lui ferai pas un mérite particulier d'avoir créé autour de ses personnages une atmosphère locale à l'aide de chants populaires bretons, car cela c'est l'enfance de l'art ; tout au moins cela représente-t-il un moyen économique dont on a singulièrement abusé et dont, probablement, on abusera encore. Ne serait-ce pas faire autrement preuve d'ingéniosité que de tirer de son propre cerveau les images évocatrices d'un pays, ou d'une époque, ou d'un milieu ?

Ceci dit, je ne refuserai pas à M. Sylvio Lazzari d'avoir utilisé ces thèmes avec sobriété et de les avoir développés avec talent. La partition de *la Lépreuse* est d'ailleurs remarquable à bien d'autres égards. Très substantiellement musicale, écrite d'une main très sûre, même si cette main manque quelquefois de légèreté, juste d'accent, souvent émouvante, profondément sincère et d'une excellente tenue, c'est-à-dire également éloignée de toute excentricité et de toute fadeur, elle a conquis immédiatement non seulement les musiciens, mais encore les nombreuses personnes qui, lorsqu'elles vont dans un théâtre lyrique, désirent y entendre — ce qu'on n'y entend pas tous les jours. — de la musique. Le succès de M. Sylvio Lazzari est de ceux auxquels on est heureux d'applaudir.

GABRIEL FAURÉ.

L'Éclair

Cependant, il n'est pas niable que cette pièce et cette musique, si intéressantes séparément, ne donnent point par leur réunion tout le plaisir intense et délicat qu'on en pouvait attendre. A prendre le texte phrase par phrase, on doit reconnaître que le compositeur en a très exactement suivi le sens. Malgré tout, l'impression d'ensemble indique que cette musique n'est pas foncièrement celle qu'appelait le poème, et que ce poème n'était pas celui qui eût le mieux convenu à ce musicien. Pour répondre profondément à l'esprit de la pièce, il eût fallu la fluidité subtile, rêveuse, indécise et un peu crépusculaire d'un Debussy. M. Sylvio Lazzari possède au contraire un tempérament robuste et ardent, à qui il faudrait un scénario de joie, de plein air et de soleil, ou tout au moins de passion épanouie et vibrante. Le fameux mot de Nietzsche s'applique certainement à lui, sinon à tous les musiciens : pour obéir à sa vraie nature, il devrait méditerranéiser sa musique. Et les compositeurs respectueux de leur art devraient bien ne pas abandonner ce domaine brillant aux bateleurs qui en ont à peu près le monopole, depuis la mort de Bizet.

PAUL SOUDAY.

Le Matin

La partition de M. Sylvio Lazzari est conçue dans le style wagnérien, ce qui ne signifie point qu'elle soit dénuée d'originalité. Elle rappelle d'illustres pages du maître allemand non par ses thèmes ni ses harmonies, mais par sa construction, qui a une solidité irréprochable. Son sentiment n'est pas moins digne de louange. Des mélodies populaires, mêlées à celles de l'auteur et habilement développées, ramenées aux bons endroits, remplissent l'œuvre d'un parfum délicieux, d'une couleur charmante. Elles ne l'affadissent point ; elles lui laissent sa violence qui se manifeste librement quand il le faut et qu'un motif, entre autres, caractérise remarquablement : celui de la lèpre, formé de trois notes, brèves et menaçantes comme les coups effrayants que frapperait à notre porte l'implacable destin. On sent que le compositeur a subi la hantise de son sujet, de ses personnages, s'est livré complètement à nous, a marché droit devant lui, sans faiblesse ni lâcheté d'aucune sorte, animé par une généreuse pitié. Je suis de ceux qui ne se sont pas refusés à partager son émotion.

ALFRED BRUNEAU.

LA LIBERTÉ

Je ne puis pas trouver que cette musique, intelligente, sensible, sincère avant tout, s'accorde au ton d'archaïsme populaire du poème. Bien que M. Lazzari ait très évidemment recherché ce ton dans le contour et le rythme d'un certain nombre de ses thèmes — qu'ils soient tirés, ou simplement inspirés du folklore breton — et bien que ces thèmes s'incorporent à sa trame musicale, elle n'en a gardé que quelques nuances et non une couleur générale. Là n'était point l'essentiel : il est dans la justesse et l'énergie impulsive du mouvement dramatique, dans le souffle soutenu qui anime chaque acte d'un bout à l'autre, sans qu'on y sente un trou, une hésitation, une défaillance ; il est dans la variété des sentiments, qui passent de la plus chaste délicatesse à la plus pathétique violence sans sortir de l'unité ; il est dans l'éloquence et la vérité de la déclamation, et dans la couleur frémissante de l'orchestre ; il est dans la vie enfin, dans quelque chose qui ne s'analyse point, et qui, de la même façon précisément que pour le dialogue même de M. Bataille, donne à une expression souvent assez extérieure une puissance d'action intérieure.

J'accorde d'ailleurs qu'il existe des musiques d'une qualité proprement musicale plus rare que celle de M. Lazzari. Le tempérament dramatique chez lui emporte tout ; et il lui suffit que ses thèmes et que ses harmonies expriment nettement ce qu'il veut leur faire dire, sans qu'il s'inquiète trop de leur nouveauté. Peu importe qu'il ne regarde pas à quelques moyens peu raffinés, ni ne répugne à certains éclats un peu brutaux. Il n'abandonne pour cela rien de la dignité du style ni de la solidité de la construction. Dans cette construction particulièrement remarquable, qui maintient les droits de la forme musicale, si exactement qu'elle soit adaptée à l'action scénique, on reconnaît le bienfait d'une longue pratique de la symphonie et de la musique de chambre.

GASTON CARRAUD.

Concerts Colonne

Notre collaborateur et ami M. Reynaldo Hahn ayant été retenu par l'interprétation de ses œuvres au Concert Sechiari le dimanche 21 janvier, notre collègue M. L. de la Laurencie a bien voulu se substituer à lui et rendre compte à nos lecteurs de la Symphonie française de M. Théodore Dubois.

LA SYMPHONIE FRANÇAISE DE TH. DUBOIS. — Jouée pour la première fois à Bruxelles, aux concerts Ysaye, en 1909, la Symphonie française de M. Théodore Dubois était déjà connue des habitués des Concerts Colonne, qui l'entendirent en mars 1910.

Nous n'entreprendrons pas ici l'étude détaillée de cette importante composition dont M. Paul Landormy a donné une excellente analyse dans son programme. Nous voudrions seulement résumer quelques impressions qu'elle nous a laissées.

De forme et de structure classiques, la " Symphonie française " se recommande par de grandes qualités de clarté, de technique et d'élégance. A ce point de vue, elle justifie parfaitement son titre. Construite, non pas d'une façon absolument cyclique, mais au moyen d'un thème exposé dès le début et qui joue dans toute l'œuvre un rôle prépondérant, elle associe à ce thème une série de motifs accessoires qui se groupent autour de lui de manière à caractériser, souvent avec beaucoup d'ingéniosité, les quatre mouvements dont elle se compose. Que tout cela soit très sage, très pondéré, très " juste milieu ", voilà qui ne saurait faire aucun doute. Mais après tout, voilà qui est aussi essentiellement français. On ne peut demander à M. Dubois de nous donner du Debussy, du Dukas ou du Strauss. Et c'est justement le but et l'utilité des concerts que de soumettre à notre appréciation des musiques très diverses, afin d'élargir notre horizon esthétique et de nous empêcher de nous cantonner dans une intransigeance simpliste et quelque peu puérile. Il ne semble pas nécessaire d'admettre que la musique de M. Dubois est mauvaise parce que son auteur fut directeur du Conservatoire. C'est là, qu'on nous pardonne l'expression, un jugement par trop " potache ". Il serait, croyons-nous, plus intéressant de constater combien le milieu musical a réagi sur un compositeur de mentalité plutôt conservatrice, et de faire voir jusqu'à quel point celui-ci s'est laissé pénétrer par les idées modernes en matière d'harmonie et de coloris instrumental. Vue sous ce jour, la " Symphonie française " pourrait fournir l'occasion de nombreuses remarques.

Le deuxième mouvement, par exemple, de caractère pastoral, respire un sentiment naturiste très prononcé. Une longue mélodie, confiée au hautbois, s'élève sur un fonds discret d'orchestre, mélodie de plein air, sentant le *Folk-lore*, toute baignée de la douce lumière des paysages de France ; puis, un autre thème, également campagnard, vient se joindre à celle-ci, et autour de ses deux voix naïves, l'instrumentation chatoie, avec de délicates harmonies, dans une sonorité estompée, transparente, qui suscite une impression d'atmosphère bleutée, de tranquillité nationale et rustique.

Avec l'*Allegro vivo*, c'est la danse de rythmes follets d'Ile de France ou de Touraine, qui dessinent les girations chères aux Scherzi mendelssohniens. Cette pièce, finement et gracieusement orchestrée, nous a semblé la mieux venue de tout l'ouvrage. Nous goûtons moins le *Finale*, dans lequel M. Dubois s'est efforcé à la puissance, et où il a cherché l'effet dramatique. Après un rappel de thèmes déjà entendus, au cours des mouvements précédents, le musicien introduit progressivement la *Marseillaise*. Assurément, l'idée était belle et émouvante, mais son expression ne semble pas aussi bien ajustée à sa taille qu'on aurait pu le souhaiter. L'air national surgit par menus morceaux, qui apparaissent çà et là, au fond des avenues d'une épaisse polyphonie ; la déformation des rythmes, l'altération de la tonalité

enlèvent à l'entraîneuse d'hommes son masque héroïque. On voudrait la voir se dresser fulgurante et tragique ; elle ne se montre que furtivement, sous des déguisements artificieux, fort habiles assurément, mais qui touchent à la grandiloquence sans atteindre à la force. Empressons-nous toutefois d'ajouter que la présentation d'une " Marseillaise nature " eût été certainement taxée de " pompiérisme ".

En résumé, cette œuvre, que certains trouvent trop " conservatoriale ", fait honneur à notre école symphonique. M. Théodore Dubois en a dirigé l'exécution avec souplesse et autorité.

L. L. L.

Concert Lamoureux

Il semble singulier que la critique musicale soit assez rarement confiée à ceux qui pratiquent cet art. Sans doute estime-t-on que ceux-ci ont mieux à faire et qu'à de brillantes exceptions près, œuvres d'art elles-mêmes, une critique, même perspicace, est d'une nécessité moindre qu'une production, si médiocre soit-elle. Par ailleurs l'on peut craindre que les professionnels, mus par des sentiments souvent honorables, ne puissent toujours juger avec une parfaite indépendance, et que leurs opinions soient entachées de passion, pour ne pas dire pis.

Il faut bien reconnaître, pourtant, que les jugements des critiques ne sont pas toujours exempts de cette passion. Souvent même, une ardeur véhémente dans l'attaque masque habilement l'incompétence qu'un avis plus modeste laisserait soupçonner.

Les quatre derniers concerts Lamoureux offraient, ce mois-ci, un programme des plus variés. A vrai dire, aucune 1re audition, si ce n'est une scène importante d'*Eros vainqueur*, de cet opéra français, d'une haute valeur musicale, que des étrangers purent goûter en son entier, tandis que nous sommes condamnés à le déguster par fragments. Mais la plupart des autres œuvres étaient si peu connues, qu'il était intéressant de nous les faire entendre de nouveau.

Par une ironie du hasard, la première dont je dois rendre compte, se trouve être ma *Pavane pour une infante défunte*. Je n'éprouve aucune gêne à en parler : elle est assez ancienne pour que le recul la fasse abandonner du compositeur au critique. Je n'en vois plus les qualités, de si loin. Mais, hélas ! j'en perçois fort bien les défauts : l'influence de Chabrier, trop flagrante, et la forme assez pauvre. L'interprétation remarquable de cette œuvre incomplète et sans audace a contribué beaucoup, je pense, à son succès.

Une grande partie du public qui l'a applaudie n'a pas manqué de manifester contre le splendide poème de Listz, *Les Idéals*. Sans doute cette page géniale peut paraître un peu longue, à première audition. Mais l'est-elle réellement moins que la scène finale du *Crépuscule des Dieux*, dont le succès, au même concert, fut unanime ?

Je sais bien que ce final fut chanté par Lucienne Bréval de manière à nous faire oublier les cantatrices wagnériennes les plus notoires que nous ayons entendues jusqu'ici dans nos concerts. Et cela, malgré le charabia déconcertant d'Ernst, dans lequel la grande artiste était obligée de s'exprimer. Je reconnais aussi que devant cette symphonie formidable, les transports de la foule sont plus que légitimes. Mais ce que nous savons tous, c'est que ce final, ainsi que le reste de l'œuvre, ne fut pas accueilli avec la même chaleur, lors de sa révélation. Et cela dût paraître encore plus long que les *Idéals*.

Et puis, que nous importent les défauts de cette œuvre, de l'œuvre entière de Listz ? N'y a-t-il pas assez de qualités dans ce bouillonnement tumultueux, dans ce vaste et magnifique chaos de matière musicale où puisèrent plusieurs générations de compositeurs illustres ?

C'est en grande partie à ces défauts, il est vrai, que Wagner doit sa véhémence trop déclamatoire ; Strauss, son enthousiasme de coltisseur ; Franck, la lourdeur de son élévation ; l'école russe son pittoresque parfois clinquant ; l'école française actuelle, l'extrême coquetterie de sa grâce harmonique. Mais ces auteurs si dissemblables ne doivent-ils pas le meilleur de leurs qualités à la générosité musicale, vraiment prodigieuse du grand précurseur. En cette forme, souvent gauche, toujours abondante, ne distingue-t-on pas l'embryon du développement ingénieux, aisé et limpide de Saint-Saëns ? Et cet orchestre éblouissant, d'une sonorité à la fois puissante et légère, quelle influence considérable n'a-t-il pas exercé sur les adversaires les plus déclarés de Listz.

On ne peut se défendre de quelque ironie si l'on considère que la plupart de ceux-ci sont élèves de Franck, celui des contemporains qui doit le plus à Listz. Ces disciples n'ont eu garde de suivre l'exemple de leur maître, dont l'orchestre incolore et lourd gâte souvent la beauté de l'idée.

Ce reproche, aucun des trois compositeurs de l'école franckiste exécutés aux derniers concerts ne saurait l'encourir. M. Witkowski, dans sa 2me symphonie, use habilement d'une palette brillante. Mais les couleurs semblent artificielles. Cela provient de ce que la volonté seule, dans cette œuvre, paraît guider le compositeur. Quelques suites brèves de notes, traitées par des procédés d'école : augmentations, renversements, constituent le principe de la mélodie. L'harmonie est presque toujours le résultat de rencontres contra-pountiques. Le rythme, de déformations industrieuses. De sorte que ces trois éléments de la musique, dont la conception devrait être simultanée, et avant tout, instinctive, sont ici élaborés séparément, et unis par un travail purement intellectuel, dirait-on.

Les moyens scholastiques, qui abondent dans les 3 parties de cette symphonie, laissent trop percevoir que l'auteur s'est imposé la tâche de développer telle idée, coûte que coûte, de la conduire en tel ton. Combien cette affreuse logique de la raison est loin de celle de la sensibilité ! Cependant, derrière ce masque morne, on discerne à tout instant un musicien profond, vibrant, qui n'a pas dû accepter sans révolte la discipline et les inacérations qui lui furent imposées au nom de je ne sais quels dogmes absurdes.

Tout autre est le *Poème de l'Amour et de la Mer*, d'Ernest Chausson : Dès la présentation des idées, la mélodie et l'harmonie ne forment qu'un corps. Un charme très doux s'en dégage. On en conserve heureusement le souvenir durant le fatras inutile et maladroit des développements, qui alanguissent cette œuvre si musicale. Un orchestre parfois un peu chargé, mais toujours séduisant, interprète avec une intelligence des plus heureuses, les paysages évoqués par le poète.

Le don orchestral de M. Pierre de Bréville est également supérieur à celui de son maître. L'élégance de l'harmonie, la distinction du couleur mélodique sont accusées par des sonorités châtoyantes, d'un pittoresque sans outrance. Peut-être reprocherai-je à l'inspiration de n'être pas toujours exempte de mollesse. Par endroits, je souhaiterais de ces accents dramatiques, un peu vulgaires, qui font vibrer les auditeurs les plus délicats. Mais doit-on reprocher à l'artiste un excès de pudeur, et mépriser ces *trucs* faciles, au moyen desquels certains de ses confrères parviennent à une basse célébrité ?

Je tombe dans l'erreur que je prétendis reprocher à mes contemporains. A quoi bon chercher les imperfections d'une œuvre qui m'a profondément charmé ? Mais aussi, pourquoi faut-il que je sois *du métier ?*

MAURICE RAVEL.

Concerts divers

La trève des confiseurs s'est prolongée cette année au-delà de toute convenance. Le mois de janvier fut extraordinairement pauvre en manifestations significatives. Après avoir commencé l'année dans le silence, la musique n'a pas osé élever beaucoup la voix et n'a repris la parole qu'avec une extrême timidité. Est-ce avoir assez fait pour l'art, **Société des Concerts**, que d'avoir repris un lot d'œuvres aussi connues que l'ouverture de Coriolan, la Symphonie Militaire de Haydn, la symphonie sur un thème montagnard de d'Indy, la Symphonie en la de Mendelssohn, Roméo et Juliette de Berlioz, la lyre et la harpe de Saint-Saëns et la cantate pour la fête de St Jean-Baptiste de Bach, délicieusement chantée d'ailleurs par Mlle Madeleine Bonnard? Êtes-vous satisfaits, o **Concerts Sechiari**, parce que vous avez fait acclamer l'exquise suite de Reynaldo Hahn qui s'appelle le Bal de Béatrice d'Este et parce que vous avez rempli le Théâtre Marigny des admirateurs de Vincent d'Indy et de Blanche Selva ravis d'entendre exécuter une fois de plus Wallenstein et la Symphonie sur un thème montagnard? Votre conscience est-elle en repos, **Société Nationale**, parce que vous avez donné des reprises de Magnard, de Turina, de Vierne et de Séverac et parce que, renonçant à bonder plus longtemps la schismatique S. M. I., vous avez fait applaudir chez vous sous les doigts de Marguerite Long les nouveaux préludes de Ducasse? Et vous, turbulente **Société Musicale Indépendante**, n'avez-vous pas d'autre ambition que de saluer timidement Lalo, Saint-Saëns et Fauré, comme vous venez de le faire, et croyez-vous avoir rempli tout votre devoir en créant uniquement deux mélodies de Paul Ladmirault dans votre séance de réouverture?

Faut-il vous louer, gracieuses amazones de l'**U. F. P. C.** de faire à chacun de vos concerts une place si confortable à l'amateurisme, cette plaie de la musique moderne? Attendez-vous des compliments émus, brillante **Société Philharmonique**, parce que vous avez fait succéder à Fritz Kreisler, le champion allemand de l'archet, l'athlète du piano, le formidable Moritz Rosenthal, le costant de l'épinette, sans vous préoccuper de l'intérêt musical de leur répertoir qui se renouvelle trop rarement? Êtes-vous contents, Quatuors **Tracol**, **Parent**, **Luquin**, **Soudant**, **Loiseau**, **Lefeuve** et **Sangra**, d'avoir égoïstement savouré les œuvres classiques que vous ne vous lassez pas d'orner du signe **da capo?** N'imiterez-vous jamais le courageux effort de l'explorateur **Lejeune** qui nous révéla un bataillon de jeunes Russes inconnus et se dispose à nous faire accomplir un voyage circulaire à coupons combinables, avec un itinéraire hispano-viennois?

Vous avez tous beaucoup de talent MM. Goldschmidt, Singery, de Radwan et Etlin, Mlles Dron, Selva, Velnard, Rey-Gaufrès, Blancard, mais comment caractériser votre effort éternellement semblable? Croyez-vous que nous avions besoin de vous entendre jouer une Sonate de Corelli et des Danses de Paganini à Enesco, pour savoir que vous êtes un musicien extraordinairement doué par la fée que fut certainement votre marraine? Combien plus courageux l'exploit de Mme de Lestang qui vint spécialement à Paris pour nous faire entendre tous les lieder caractéristiques de la jeune école française et qui composa deux programmes redoutables qu'elle interpréta sans faiblir! En vérité l'année s'annonce mal.

La Province

NANCY. — *Le Pays*, drame musical en 3 actes et 4 tableaux. Poème de Charles Le Goffic. Musique de J. Guy. Ropartz.

Le directeur du théâtre de Nancy, Monsieur Chabance, vient d'apporter une grande contribution à l'œuvre de décentralisation, en montant le drame lyrique de Monsieur Ropartz, *le Pays*.

Le livret du drame est d'un poète bien connu, Monsieur Charles Le Goffic ; il est écrit en prose. Le sujet méritait le choix qu'en a fait le musicien éminent qu'est le directeur du Conservatoire nancéien.

Un pêcheur breton, Tual, naufragé sur les côtes d'Islande, s'éprend de la fille Kœthe du pêcheur islandais Yörgen, qui l'a recueillie et soigné. Il l'épouse en lui jurant fidélité sur le " Hrafuaga ". Le Hrafuaga, ou val des corbeaux, est une immense tourbière, congelée une partie de l'année, pendant la nuit hivernale. Mais avec le soleil, la tourbière redevient mouvante, et le dégel est annoncé par la réapparition des corbeaux qui peuplent le lieu maudit.

La nuit d'hiver survient, triste et monotone. Le pêcheur breton a trop présumé de son amour pour sa nouvelle famille. Peu à peu, la nostalgie du pays natal le prend, et l'annonce de la maternité prochaine de Kœthe parvient à peine à chasser de son esprit le souvenir du Pardon de Pamipol. Un soir d'avril, par une indiscrétion du vieux Yörgen, Tual apprend que les goëlettes sont ancrées dans un port voisin. Le printemps qui là-bas gronde de blanc les pommiers de la vieille Bretagne, du *Pays !* l'appelle invinciblement. Et il abandonne tout, femme, famille, Islande, pour rejoindre ses compatriotes.

Mais il faut pour cela passer sur le Hrafuaga, encore solide. A peine s'est-il engagé sur la tourbière, que des corbeaux annoncent le dégel par leur croassement funèbre, et, sous les yeux de Yörgen et de Kœthe, qui, elle, avait déjà pardonné, le Hrafuaga impitoyable engloutit le parjure.

Sur ce livret, d'une belle inspiration poétique, et qui se prêtait à une réalisation scénique relativement facile, Monsieur Ropartz a construit une pièce lyrique d'un très grand intérêt.

L'auteur des trois symphonies, des chorals pour grand orgue, et des admirables poèmes *la Mer* et *Chrysanthèmes*, s'attaquait pour la première fois au théâtre.

On peut dire qu'il a pleinement réussi. Il a bâti une partition parfaitement scénique. Est-ce à dire qu'elle n'a point de défaut de ce côté ? Non pas. Le quatrième tableau dans lequel Kœthe assiste et nous fait assister à la fuite de Tual sur la tourbière, était difficile à traiter, autant pour le librettiste que pour le musicien. Malgré cela l'action s'y déroule avec un intérêt qui, pour n'être pas aussi puissant que dans les trois premiers tableaux, n'en est pas moins très suffisant.

On a reproché aussi aux auteurs de tomber dans la monotonie, en limitant à trois le nombre de personnages. Critique injustifiée, tel qu'il est, le Pays ne réclame aucune addition de personnages ou de chœurs : le drame intime qui se déroule devant nos yeux est parfaitement complet. Monsieur Ropartz remplace de très heureuse façon les confidents par l'orchestre !

Le musicien, d'ailleurs, a atteint le but qu'il se proposait : il n'a pas cherché à faire une nouvelle œuvre de concert, et il a su abaisser son inspiration musicale, jusqu'ici uniquement symphonique, au niveau du grand public de théâtre, tout en avant cependant le musicien pur et noble que l'on connaît déjà.

D'ailleurs ce n'est pas à dire que le maître ait changé sa manière : non, il est resté lui-même, et, dans l'admirable ouverture de son œuvre nouvelle, le compositeur ultra moderniste

a gardé la haute venue musicale d'un classicisme déjà éprouvé. L'exposition thématique du drame y est développée d'une façon parfaite, et, à l'audition de cette œuvre, je n'ai pu m'empêcher de songer à la manière des ouvertures de Wagner. Mais ce n'est qu'une impression passagère, car si M. Ropartz a pris au grand compositeur allemand sa méthode orchestrale, il reste, quant à la mélodie, complètement personnel, et, si l'on veut à toute force y reconnaître une influence, ce sera plutôt celle de son maître, César Franck, et surtout de *Hulda*.

Dans la pièce elle-même, Monsieur Ropartz s'en propose de traiter en parallèle et de la couper en deux grands sujets, l'amour de Tual pour sa femme, et l'amour du Breton pour son pays natal. Out-ils été traités tous les deux d'égale manière ?

Et bien non. Monsieur Ropartz est un mauvais peintre de l'amour, les passages de tendresse, dans le Pays, sont à peine effleurés. Koethe est une amante très froide, et, en vérité, elle ne peut pas trouver les mots — les chants, devrais-je plutôt dire — qui lui garderaient son mari. La ballade du chevalier Olaf est certes traitée de gentille façon, mais on sent que la conviction manque.

Il en est tout autrement dans l'exposition des thèmes bretons ! Comme on sent que le sujet tenait au cœur du musicien, comme il était heureux de nous vanter sa belle patrie ; et combien de fois, avant d'être réalisée sur le papier de la partition, la chanson de Tual, du 2e acte, n'a-t-elle point chanté dans l'âme de l'auteur ? Et au troisième tableau, quand Tual, endormi sur les genoux de sa femme, rêve du Pays, des gars, des promises, du clocher de Pamipol, comme le pauvre et terne amour de la petite islandaise se brise misérablement contre l'exposé troublant de cette adoration du sol natal ! A ce moment là, Monsieur Ropartz a réussi à faire vibrer avec lui toute la salle dans une même communion pour sa terre chérie, à nous la faire aimer, nous aussi.

Le public nancéien associa dans une ovation indescriptible, comme il est rare d'en voir à Nancy, Monsieur Ropartz, Monsieur Le Goffic et leurs interprètes : Mademoiselle Rose Hellbronner de l'Opéra-Comique, qui, dans le rôle de Koethe fut une comédienne un peu froide, mais une chanteuse parfaite, Monsieur Lheurein (Tual) dont la voix puissante fut conduite en artiste, et Monsieur Ernst (Yörgen), qui compléta l'ensemble de très satisfaisante manière.

A la fin du 2e acte, devant le tout Nancy artistique réuni sur le plateau de la Salle Poriel, Monsieur Adrien Bernheim, inspecteur général des Beaux-Arts, apporta à Monsieur Ropartz les félicitations du ministre, et le complimenta d'avoir réalisé le programme qu'il s'était fixé il y a 20 ans, en prenant la direction de Conservatoire de Nancy, dont-il a fait un des premiers de France.

André Lévy.

Belgique [1]

Janvier : Déjanire, dont le maître C. Saint-Saëns vint surveiller lui-même, ainsi que nous l'avons annoncé, les dernières répétitions, trouve à la *Monnaie* l'accueil un peu respectueux qui va aux ouvrages classiques. D'admirable tenue, de noble inspiration, la partition fait songer à Glück. La ligne en est toujours majestueuse et pure. Les chœurs surtout sont traités avec largeur. L'interprétation tant scénique que musicale, est irréprochable. Dans le courant de ce mois, nous aurons *Fidélio*, de Beethoven, puis la *Farce du Cuvier*, la *Cabrera* de G. Dupont. Une répétition de l'œuvre de notre compatriote M. Van den Eeden, directeur du Conservatoire de Mons, a déjà eu lieu. L'interprétation de *Rhéna* réunit les noms de Mmes Béral, et Callemien,

[1] La présente chronique réunit les correspondances de janvier et février.

MM. Andouin, Bouillez et Billot. On dit grand bien de la partition. La *Monnaie* annonce aussi le *Chant de la Cloche* de d'Indy.

— Le *Festival Beethoven* se poursuit, un peu rapidement peut-être. A quinze jours de distance, nous avons eu les cinquième et sixième symphonies — au troisième concert — au quatrième, la septième et la huitième. Le troisième concert fut surtout remarquable. Il réunissait en effet deux des plus admirables créations de Beethoven : la cinquième symphonie où il traduit son génie douloureux, fantasque, son âme meurtrie et pourtant fervente ; et la *Pastorale*, pleine de cette communion intime avec la Nature, qui se retrouve aux plus belles inspirations du musicien.

Entre ces deux chefs-d'œuvre, le pianiste Emile Bosquet exécuta le *Concerto en sol majeur*, avec la virtuosité parfaite, le style très pur qui ont fait sa réputation. Le quatrième concert nous a paru quelque peu négligé sous le rapport de l'interprétation. L'habitude du succès, la hâte forcée du travail préparatoire en sont-elles causes ? Les septième et huitième symphonies ont aussi moins d'ampleur, moins de signification que les précédentes. Le concerto en ut mineur op. 37 eût pu trouver certainement plus pure interprétation que celle que lui donna le très jeune pianiste Marcel Laoureux encore qu'il y fit preuve d'incontestables qualités techniques.

— Au deuxième *Concert Ysaye*, l'excellent chef d'orchestre munichois, José Lassalle, vint diriger avec la distinction, la correction, le sentiment parfait que nous lui connaissons, une suite du ballet *Céphale et Procris*, de Grétry. Musique élégante, précieuse, d'un charme mélodique facile, un peu désuète, la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, l'air de *Donna Anna* de Don Juan, des pages de Wagner, chantés par Mlle Maud Fay. Le prélude de *Lohengrin*, le *Charme du Vendredi-Saint*, et l'ouverture de *Tannhäuser*.

— Le premier concert du Conservatoire exhuma l'oratorio de Noël d'Heinrich Schütz et offrit sous la direction du maître Edgar Tinel, une exécution parfaite de la neuvième symphonie de Beethoven.

— Aux *Concerts Classiques*, après Fritz Kreisler, nous avons entendu Jacques Thibaut. Ce violoniste joint à la technique impeccable, un sens artistique très élevé. Il fut accompagné par C. Hénusse.

— Mademoiselle Marguerite Laenen s'est distinguée, une fois de plus, à son récital de piano *Salle Studio*, dans l'exécution d'œuvres de Franck, Paul Gilson et Brahms.

— A la section belge *S. I. M.*, notre excellent confrère M. Charles Delgouffre, qui joint à sa science de critique et de musicologue, un remarquable talent de pianiste, donna une causerie-audition d'un intérêt élevé. On sait que C. Delgouffre s'est fait l'ardent protagoniste de l'Ecole française moderne. C'est la production issue de César Franck, que l'orateur esquisse à larges traits. Il caractérise l'œuvre "claire" et "sereine" du Maître dont l'art se rattache si directement à celui des primitifs italiens et à celui des grands classiques français du XVIIe siècle. Il évoque la période brillante d'émancipation musicale qu'elle suscita. M. Delgouffre rend hommage aux fondateurs de la *Schola*. Il cite les Duparc, Dukas, Fauré, Dubois, Leroux, Dupont, Février... pour mémoire ; il analyse avec une subtilité compréhensive l'œuvre toute vibrante des Debussy, Chevillard, René Bâton..., ces "jeunes" dont la personnalité s'est affirmée. Le pianiste, ensuite, joue avec un style parfait *Prélude Aria et final*, de Franck, *Thème* et *Variations* de Chevillard, évocateurs du pittoresque breton ; "*En Bretagne*" de Bâton inspiré du folklore, de ce pays à la fois mélancolique et âpre. *Trois Estampes*, pleines d'originalité de C. Debussy, — enfin *Prélude, choral et fugue* de Franck. — La prochaine séance de la *S. I. M.* sera consacrée à la célébration du centenaire de *Liszt*, avec le concours de Mme Berthe-Marx Goldsmidt, pianiste, Mlle R. de Madre, cantatrice, de Groote-Busine, pianiste, accompagnatrice ; et de M. Ernest Closson, conférencier.

Mme *Wibauw-Detilleux* nous offrit un beau choix de lieder, à son récital annuel. Plusieurs nous retiendront : *Cœcilie* de Strauss, tout d'abord. Poème de belle allure, dont l'ample phrase mélodique, soutenue par l'harmonie vigoureuse et souple à la progression du sentiment, s'élève en toute plénitude. *Sur le Dniept* de Moussorgsky : cri de haine, brandi dans un poing rouge. Ce musicien a le secret des représentations réalistes, vivantes. Il impressionne par des moyens directs, d'une extraordinaire vigueur. Aux premières mesures du lied, des sonorités dégradées jusqu'à l'extinction évoquent les silences perdus, l'immensité morne de la steppe. Le fleuve gonfle ses eaux majestueuses. Un cosaque ivre lance dans ces décors son chant sauvage, âpre et farouche. Les mélodies d'auteurs belges méritent toutes une mention. *'T wordt nacht in mij* du délicat mélodiste flamand L. Mortelmans. *In het woud* délicieuse évocation de De Boek (dont l'opéra *Songe d'une nuit d'hiver* trouve à Nantes, en ce moment, un gros succès). *Obsession* de Lauweryns d'une belle écriture et de forte accentuation. *La lune* de Victor Buffin, absolument remarquable, d'un art profond, subtil distingué, rare. *Mignon* de Mathieu, d'un romantisme charmeur.

La Caravane de E. Chausson nous donna la plus profonde émotion d'art et nous avons regretté que la cantatrice la détruisît en faisant suivre cette admirable évocation, calme et grave des vers faux de Mendès : les *Pieds nus*, avec la musique déclamatoire de Bruneau. Mme Wibauw possède une voix puissante, d'agréable sonorité. Son tempérament l'incline vers le théâtre : elle doit exceller dans un rôle dramatique, mais l'interprétation du lied exige, en même temps que de l'intensité, une infinie discrétion. — C'est ce que saisit bien le pianiste accompagnateur C. Hénusse — dont le jeu nuancé éveille l'atmosphère particulière à chaque œuvre, avec bonheur.

— Notre confrère et ami M. Van den Borren a repris tous les lundis de 3 à 4 heures, à l'Institut des Hautes Etudes de Bruxelles (Université Nouvelle) ses cours sur les *Origines de la musique de clavier*. Nous en publierons le sommaire.

— M. L. Melchissédec, professeur au Conservatoire de Paris, donnera Salle Erard, une conférence suivie d'audition, avec le concours de Ch. Delgouffre, pianiste, le samedi 20 janvier, sur *la Voix et l'Art du Chant*.

— Mlle Alice Jones, pianiste, élève du maître Arthur De Greef, annonce son récital annuel à la Salle Nouvelle, rue Ernest Allard, pour le mercredi 24 janvier courant, à 8 1/2 heures du soir. Au programme : Bach, Beethoven, César Franck, Schumann, Sibélius et Brahms.

— L'éminent pianiste Sidney Vantyn, professeur au Conservatoire royal de Liège donnera son récital annuel le 26 janvier, à la Grande Harmonie de Bruxelles, à 8 1/2 heures du soir.

— M. Joachim Nin, pianiste, professeur honoraire à la Schola Cantorum de Paris et à l'Université Nouvelle de Bruxelles, donnera le 25 janvier une séance de musique ancienne, à la Grande Harmonie. Le programme est composé d'œuvres de Couperin, Rameau, Scarlatti et Bach. De ce dernier M. Nin interprétera le *Concerto italien* et le concerto en *ré* mineur, avec le concours d'un quintette à cordes.

— A Tournai, à la seconde audition de la *Passion selon St Mathieu* par la *Société de Musique* (Dr M. De Loose) signalons le succès de Mlle Delstanche, violoniste et de Mlle Julia Demont, jeune cantatrice, élève de Mme Lefebure, dont la voix chaude, agréable et d'une belle égalité, et l'interprétation artistique ont fait impression.

— A Watermael, le cercle "*Bien faire et laisser dire*" rehaussa son concert annuel par la participation de la section symphonique, sous la direction de l'excellent musicien M. Jhek, et d'une violoniste de talent : *Mlle Fanning* qui, accompagnée par C. Hénusse, exécuta de remarquable façon des concerto de Mendelsohn et de Brahms.

— Le maître *César Thomson* donnera un récital au Conservatoire Royal le lundi 15 janvier. Compte-rendu au prochain numéro.

— *Bibliographie. Cinq lieder* pour chant et piano et *Méditation* pour violon et piano de M. Brusselmans. Les mélodies de M. Brusselmans révèlent un musicien en possession d'un métier solide, au service d'un tempérament vigoureux. Elles se distinguent par l'architecture robuste, la valeur des thèmes, bien marqués, la recherche des accords, de sonorité rare, le caractère dramatique. Nous citerons surtout : *Heure d'après-midi*, vers de Verhaeren, d'un rythme calme, doucement harmonieux ; *Légende* de Valère Gille, de couleur lointaine, avec d'étranges consonnances de hautbois et de bassons ; *Nous avons fui la ville impie...* vers de R. Lyr) un peu romantique peut-être, mais d'impressionnante envolée. *Méditation*, sur un thème émotif, doublé d'un second thème épisodique en quelque sorte, est de curieuse inspiration. Il nous paraît que le musicien trouvera son vrai domaine dans la composition orchestrale.

NÉCROLOGIE. — M. Myrtil Schleisinger, dont, il y a quelques mois à peine, nous avons publié la biographie et le portrait, vient de mourir, en son château de Boitsfort, emporté en quelques jours par une pneumonie. La disparition de cet homme de bien est une perte sensible pour le monde artistique belge. Nous avons dit ce qu'il était, ce qu'il faisait pour la cause musicale. Devant sa tombe, nous inclinons, avec tous ceux qui l'ont connu, nos plus sincères regrets.

ANVERS. — L'opéra lyrique flamand a repris, sous une forme nouvelle, complètement transformé par les auteurs, le drame lyrique Baldie — de N. de Tière et Jan Blockx. *Chanson d'amour* — c'est le titre de l'opéra —, garde les grandes lignes de Baldie, mais en diffère par tout le développement et le détail des rôles. Le compositeur s'est attaché, dans la nouvelle partition, à traduire plus lyriquement le poème de son collaborateur, en accentuant l'expressivité musicale des phrases. Les pages mélodiques sont de très belle élévation, le pittoresque des danses et chansons populaires saisi sur le vif. L'œuvre, bien interprétée, enthousiasme le public.

LIÉGE. — L'événement de la saison est la nomination de M. Sylvain Dupuis, ancien chef d'orchestre du théâtre de la Monnaie, en qualité de directeur du Conservatoire. Ses deux premiers concerts ouvrent une ère musicale nouvelle pour notre ville, tant comme programme que comme exécution. La *Symphonie domestique* de Strauss, la symphonie en *ut* mineur de Saint-Saëns, une partie d'*Orphée* de Glück, *Rédemption* de César Franck furent dirigés avec maîtrise et l'orchestre, peu enclin à la discipline, apprit à obéir. Composé d'éléments individuellement excellents, il deviendra, sous l'impulsion d'un chef incontesté, un orchestre de valeur.

A l'œuvre des artistes, une audition d'œuvres de Henri Thiébaut, directeur de l'Institut des hautes Etudes d'Ixelles, attira l'attention sur ce compositeur intéressant. A la Société Bach, le récital d'orgue de Waitz (élève de Guilmant et de d'Indy) eut un succès grand quoique muet, cette séance ayant lieu à l'église protestante, où les applaudissements sont interdits.

A la suite du décès du regretté Ghymers, il se produit un mouvement dans les cours de piano et très probablement l'un des postes à occuper sera mis au concours. [1]

Le Théâtre royal nous a donné une œuvre belge : *Kermesse*, du pianiste Arthur Van Dooren ; elle fut favorablement accueillie et semble destinée à une belle carrière, ici et surtout ailleurs, nul n'étant prophète chez soi...

D. Dwelshauwer.

[1] C'est M. M. Jaspar, le distingué compositeur et pianiste, qui vient d'être appelé à remplacer Ghymers. Nos félicitations.

A GAND. — Le Conservatoire royal de musique vient de célébrer le soixante-quinzième anniversaire de son institution. C'est le 1er janvier 1835, en effet, que s'ouvrirent pour la première fois à Gand les cours d'un établissement officiel d'enseignement musical. Les débuts furent modestes : 12.000 francs de budget, 150 élèves, 8 professeurs et un directeur, Joseph Mengal, gloire locale, qui avait été premier cor à l'Opéra-comique sous l'Empire et au début de la Restauration, et y avait même fait jouer trois opéras. L'importance de l'école s'accrut peu à peu, mais elle traversa néanmoins une crise importante en 1857, dont elle ne sortit que grâce aux efforts de son plus illustre élève, Gevaert, qui s'occupa activement et utilement de sa réorganisation. D'abord communal, le Conservatoire fut repris par l'Etat en 1879 ; il était alors dirigé par Adolphe Samuel qui donna une impulsion considérable à son développement. Le Conservatoire de Gand compte aujourd'hui 630 élèves, 49 professeurs et répétiteurs sous la direction de M. Emile Mathieu, et son budget s'élève à 107.110 fr. ; il possède une bibliothèque importante, accessible au public, et recevant 21 publications périodiques.

Les fêtes, présidées par M. Poullet, Ministre des Sciences et des Arts, ont consisté en une séance commémorative et en un concert extraordinaire, le 18 novembre.

A la séance, M. Ligy, président de la Commission administrative, a retracé l'historique de l'établissement, puis un hommage spécial a été rendu à Adolphe Samuel, ce grand éducateur dont l'enseignement fut un bienfait pour la Belgique entière, par M. Edgar Tinel, directeur du Conservatoire de Bruxelles, au nom de l'Académie royale de Belgique, et par M. Paul Lebrun, professeur au Conservatoire de Gand, au nom des anciens élèves. La séance s'est terminée par l'exécution de la 6e symphonie de Samuel, en *ré* mineur, œuvre remarquable par la pureté de la forme, la beauté des idées et la science des développements. L'orchestre du Conservatoire, dirigé par M. Mathieu, en donna une exécution excellente.

Le concert présentait un caractère tout spécial. Groupant des œuvres des principaux élèves de Samuel, il avait en quelque sorte pour but de vérifier expérimentalement les éloges décernés au maître dans les discours officiels. Comme tout travail de laboratoire, l'expérience a été un peu longue, mais elle a été suivie jusqu'au bout par un public nombreux, attentif et intéressé, et elle a établi que Samuel, en inculquant une science solide à ses élèves, leur a permis de développer leur originalité propre. Les compositions de MM. J. Vander Meulen, Ad. d'Hulst, Leo Vander Haegen, L. Moeremans, D. van Reysschoot, N. Daneau, P. Lebrun, Ad. Biarent et O. Roels manifestent les tendances les plus diverses. Parmi les plus remarquées, je citerai l'esquisse symphonique, d'après un poème de Leconte de Lisle, l'*Orbe d'or*, de M. Dorsan van Reysschoot, qui se rattache visiblement à la jeune école française par son originalité harmonique et sa fluidité d'orchestration, — un beau poème symphonique *Sur la montagne* (d'après Victor Hugo), de M. Paul Lebrun qui s'apparente plutôt aux néo-romantiques allemands, — et un fragment d'oratorio, *De Vlaamsche Nacht* (la Nuit flamande), de M. Oscar Roels, œuvre puissante et colorée, trahissant l'influence de Wagner et de Benoit, le grand maître flamand.

Dr Paul Bergmans.

Février : La *Neuvième Symphonie ! Fidélio !* Voilà le couronnement de la Saison Beethoven. On a tout dit — on a trop dit — de la — première de ces créations sublimes. Devant de tels monuments, l'on se recueille et l'on se tait. Car c'est toute la puissance des forces de la Nature et de la Vie, c'est toute la splendeur du verbe humain qu'il faudrait pour essayer d'en traduire la triomphale Beauté. — M. Otto Lohse l'a interprétée en virtuose de l'orchestre, et il y a trouvé un éclatant succès.

Quant à *Fidélio*, jusqu'à présent, la valeur n'en fut pas aussi généralement reconnue. La destinée même de cet ouvrage — unique dans la production du musicien — explique un peu le second rang que l'on s'obstine à lui attribuer. Des modifications, des " corrections " furent apportées, au livret, par les Castil-Blaze (1825), Barbier, Carré (1860) ; et aussi, c'est plus grave, à la partition, par Gevaert (en 1899).

Celui-ci crut bon de remplacer le dialogue parlé dans lequel Beethoven avait enchâssé, en quelque sorte, les chants lyriques, par une déclamation chantée. C'était un sacrilège, et tout le monde aujourd'hui, est d'accord pour le reconnaître. — C'est à M. Kufferath que reviendra l'honneur d'avoir reconstitué l'opéra sous sa forme première, tel que le conçut et le réalisa Beethoven. Il a retrouvé le libretto de Bouilly, il a épuré l'œuvre de toutes les altérations qu'on lui avait fait subir. C'est tâche pieuse, dont nous le félicitons chaleureusement. Grâce à lui, *Fidélio* nous est apparu en pleine lumière, en pleine beauté, riche de la pensée, de l'inspiration, riche de l'écriture du Génie. Des teintes les plus fraîches, délicates et tendres, graduée au paroxysme de la passion, la musique est digne des plus consacrées. Du livret médiocre, Beethoven a su dégager une synthèse tragique, qu'animent des accents pathétiques, des harmonies puissantes et poignantes. *Fidélio*, certes, n'atteint pas à la perfection immarcescible de l'*Ode à la Joie*, mais c'est un chef-d'œuvre, qui durera. — Le public Bruxellois ainsi qu'il l'avait fait pour les Symphonies, s'est montré transporté par l'audition de *Fidélio*. Que l'on nous permette, à ce propos, une réflexion. Nous venons donc d'avoir une saison tout entière vouée à Beethoven. Virtuoses petits et grands, théâtres, concerts, quatuors, étrangers, belges, tous et partout à la fois ont consacré au grand Maître. C'est bien. Mais ce qui est mieux, c'est que le public, à toutes les séances, est accouru en foule pressée ; il ne s'est pas lassé d'entendre, de réentendre, d'applaudir encore les Symphonies, les Concertos, les Quatuors, les Sonates. Longtemps, la vieille cité brabançonne frémira au souvenir d'un pareil enthousiasme, dont nous ne la croyions franchement plus capable. D'aucuns y trouvent comme une promesse, l'espoir d'un réveil de notre sensibilité musicale ! Sans doute, il est réconfortant de voir un peuple communier de la Parole sacrée de l'Art, du plus pur, du plus noble des Arts. Mais je ne puis me défendre d'un peu de scepticisme... J'ai quelque raison de me méfier d'une foule que je vis trépignante naguère à la honteuse profanation, à la pénible comédie de la vie, des souffrances, de la musique même de Beethoven ! D'autre part, n'est-il pas étonnant que sous le règne de la musique dissonante, rare, et soucieuse surtout d'inentendu, l'œuvre spontanée, exprimant sans détours ni fausse recherche les liens-communs éternels qui sont le fond de l'âme et de l'art humains — n'est-il pas étonnant que l'œuvre jaillie du cœur de Beethoven, enfin, si lointaine, par les moyens d'expression, de notre impressionnisme — se pare tout à coup de toutes les vertus d'un Renouveau ? Il y a là un phénomène curieux à constater, — les snobs, eux-mêmes qui ne jurent que par l'outrance, n'ont point crié à la banalité ! Eh bravo donc ! Il n'est pas nécessaire pour étreindre le cœur des hommes, de recourir à une originalité de formule — je ne dis pas des moyens. — Pourvu qu'ils soient parlés par le génie, les mots, le langage n'ont besoin d'être neufs, étranges, inouïs ? Le vieil accord vaut bien les combinaisons futuristes ; la matière importe peu — quand elle enclot la Beauté. — L'expérience présente l'a démontré une fois de plus : il ne nous reste qu'à souhaiter qu'on l'achève en révélant les chefs-d'œuvre encore ignorés de notre époque.

— Au nombre des séances marquantes du mois, citons tout d'abord le *Concert Ysaye*, où M. *Karl Panzer* a dirigé *la Symphonie op* 68 de Brahms, *Don Juan*, de Strauss, le *Prélude de Tristan* et la *Mort d'Ysolde*, l'ouverture des *Maîtres chanteurs*. M. Panzer est un éminent chef-d'orchestre. Sa direction est compréhensive, nerveuse, et de grand art. Le *Don Juan* de Strauss, surtout, prit une surprenante intensité de vie à son interprétation. M. *Friedberg*, soliste aux

concerts possède un mécanisme impeccable, une virtuosité qui n'est pas sans nuire à l'émotion, au sentiment. — C'est le reproche — combien plus décisif toutefois — que nous adresserons à Mme Marx-Goldschmidt, pour son récital Liszt. Il s'agissait de commémorer le centenaire du musicien. M. Closson dans un savant avant-dire, retraça sa carrière et situa son œuvre. Mais il semble bien que Mme Marx n'ait voulu qu'évoquer le pianiste brillant, et ne rien retenir de sa production personnelle, trop méconnue, trop négligée — par la faute des virtuoses précisément — quoique riche, variée, géniale et féconde. Il ne peut être admis que l'on ne joue, à pareille occasion, que des pièces extérieures, comme la 2e Rhapsodie, Valse-Caprice, et des transcriptions aussi brillantes, aussi merveilleuses soient-elles : mélodies de Schubert, la Danza de Rossini, Fantaisie sur Don Juan, de Mozart. Encore la pianiste les a-t-elle dépouillés, les uns, de leur chevaleresque, de leur romantisme, de leur effet pompeux ; les autres, de leur caractère d'interprétation vigoureuse. Mlle *de Madre* chanta quelques mélodies, — il en était de bien plus belles — dans le livre intime de Liszt — d'une voix fine, fragile, comme la porcelaine de Chine, et si délicate vraiment qu'on eût craint qu'elle se brisât dans les notes aiguës. *Ich möchte hingehn*, — l'une de ces mélodies — contient le thème, et le mouvement de la plus belle phrase de *Tristan* (on sait que Wagner n'a pas dédaigné d'emprunter à Liszt plusieurs inspirations mélodiques). Mais encore une fois, ce n'était pas ce Liszt des concerts, superficiel, étincelant, virtuose fantastique et transcripteur prestigieux, le Liszt de l'aventure et de l'en-dehors, qui passa, comme un météore, sur son siècle — qu'il fallait faire revivre à nos ferveurs. Ce Liszt là ne reviendra plus ; mais le *créateur* reste, et c'est à lui qu'il nous appartient — à nous qui lui devons tant — de rendre justice.

— Au prochain n° les comptes-rendus des Concerts : *Populaire* (Symphonie inaugurale (1910) de Paul Gilson.) — *J. J. Nin*, *Clara Treitsche*, *Jones*, *Gladys Maine*, *Frigola*, *Zimmer*, Louis Lavoye, Corcert classique, Mischa Elman, matinée du cercle artistique, quatrième concert Ysaye, Laoureux et Homburger, etc., etc.

— Soulignons le succès des causeries de M. *Melchissédec* et des séances de sonates par M. *Fernand Mawet* (pianiste) et Charlier (violoniste).

Etranger

BARCELONE. — En ce temps de scepticisme ou de bluff musical, de snobisme et de rivalités d'écoles, où l'esprit semble sans cesse en quête de nouveau et parfois d'excentrique, qu'il est beau et réconfortant de voir un public attentif, ému, enthousiaste devant un chef-d'œuvre ! Et c'est un tel public qui, tout récemment, se pressait dans la *Salle du Palace de la Musica Catalana* pour entendre la Messe en Si mineur de J. S. Bach que, pour la première fois, l'Orfeo Catala exécutait intégralement, sous la direction du maître Millet. De cette messe, on ne connaissait encore que le *Credo* exécuté par l'Orfeo, il y a deux ans. Cette fois, on voulut la donner tout entière, et, dès le mois de Juin, on se mit au travail en répétant, tous les soirs. Nous devons à tous ceux dont le dévoûment a assuré le succès d'une si belle entreprise un témoignage d'admiration très sincère : au maître Lluis Millet et à son élève et ami F. Pujol qui tous deux ont conduit les répétitions, à tous les choristes de l'Orfeo Catala, qui, une fois encore, ont fait des prodiges, aux solistes, Mmes Dachs et Lluro, MM. Bosch et Navarro, Joan Massià. N'oublions pas non plus le trompettiste Rovira qui a surmonté en se jouant de toutes les difficultés que comportait sa tâche. Quant au Dr Schweitzer qui tenait l'orgue que pourrait-on dire encore de sa conscience artistique ?

Oui, ce jour est pour l'Orfeo Catala un nouveau succès et le public musicien de Barcelone en conservera le souvenir d'une joie artistique profonde.

Cours et Conférences

C'est par erreur que, dans le dernier numéro, un entrefilet illustré d'une " charge " et consacré au cours de M. Pirro en Sorbonne, a paru sous ma signature, qui devait seulement accompagner le restant de la rubrique " *Cours et Conférences* ". Le plan de M. P. y a été exposé. Je n'ai point à y revenir. Les dernières leçons ont porté sur la jeunesse de Bach, ses années de formation à Lunebourg et son installation à Weimar comme violoniste de la cour. Il y connaît l'organiste assez médiocre Effler, le cantor érudit Reinexius et enfin von Westhof, homme prodigieux, à plusieurs reprises, et notamment violoniste sans égal. Il révèle le style italien à Bach qui avait appris à Lunebourg la technique française. En 1703, Bach va à Arnstadt comme organiste. Il étudia ses prédécesseurs allemands Bruhns, Reinken, Buxtehude et aussi les bons organistes français, il s'essaye à des cantates d'église, telles que la *Cantate pour Pâques*. A la même époque, le *Caprice sur le départ de son frère bien-aimé* prouve que Bach, à peine âgé de vingt ans, possède un langage musical déjà fixé.

Devant ses nombreux auditeurs de la Sorbonne, M. P. témoigne des qualités qu'appréciait, ces derniers hivers, le public plus restreint des Hautes Etudes Sociales : une élocution sans recherche, mais très nette, un savoir prodigieux exposé sans pédantisme.

M. Jean Chantavoine a fait le 29 janvier, au " Foyer " une conférence fort documentée sur la *Renaissance musicale*. Il a prouvé l'importance que la musique avait dans la vie sociale de cette époque et il a fait appel à deux témoins : Castiglione, l'auteur du " *Courtisan* " et Ronsard. A leur sens, le gentilhomme et le poète doivent connaître la musique à fond. M. C. nous présenta les maîtres de cette époque. Il étudia la question de la Réforme et constata qu'au début, elle n'avait point créé de séparation entre catholiques et protestants sur ce terrain-là. La musique de la Renaissance toute vocale devait fatalement se transformer et tendre vers la monodie accompagnée. D'après M. C., la musique de la Renaissance a été une transition entre les casse-têtes du contre-point moyenâgeux et cette monodie soutenue par un instrument.

M. Roulleaux-Dugage (Lyceum, 19 janvier) étant mieux qualifié que personne peut parler du goût musical de Beaumarchais, son ancêtre. Avec élégance, il nous a montré Beaumarchais cherchant à perfectionner certains instruments, la harpe entre autres, charmant par ses talents d'exécutant les filles de Louis XV, composant enfin les musiques de scène du " *Barbier* " et du " *Mariage* " et surtout l'opéra de *Tarare* dont Salieri mit la partition debout. M. Roulleaux-Dugage analysa et commenta *Tarare* dont des artistes mondains, aussi habiles que des professionnels, chantèrent et jouèrent des fragments aux grâces un peu fanées.

Madame Capoy, (Cours Herman, 25 janvier) a su prêter quelque nouveauté à un sujet assez rebattu : *Gluck et Piccini* et intéresser son auditoire en parlant de la célèbre querelle. M. Chanoine Davranches et Mme Capoy elle-même ont exécuté différents airs des musiciens rivaux, qui leur ont valu un franc succès.

Au collège libre des Sciences sociales, M. Combarieu a parlé, le 22, de la musique au point de vue social et, le 26, un jeune architecte, M. Agache, s'est occupé du Déterminisme social comme élément de critique d'art. Il a envisagé d'ailleurs la question au point de vue des arts de dessin.

Je terminerai par la causerie tout à fait vivante que M. Antoine a donnée aux Hautes

Etudes Sociales sur la mise en scène (30 janvier). Il l'a définie, il en a fait l'historique, mais le plus intéressant étaient les opinions d'un homme d'une pareille compétence. En voici le résumé : L'outillage de nos théâtres est ridiculement en retard, même sur des scènes récemment construites. (M. A. a jugé à ce propos la construction de l'Opéra-Comique, comme il convenait). Les appareils de lumière pourraient être plus perfectionnés. Mais nos décorateurs sont admirables. M. A. ne cache pas son admiration pour certaines innovations allemandes et surtout pour des tentatives russes. Mais il faut nous garder de les imiter et profiter seulement de ce qui peut s'adapter au génie français, tout de proportions et d'équilibre.

G. Rouchès.

L'Édition Musicale

[1] Hamelle [2] Durand [3] Rozsavölgyi and C° [4] Fürstner
[5] Jurgenson [6] Schirmer à New-York [7] Demets [8] Schott
[9] Fromont [10] Breitkopf [11] Sénartz Roudanez

* voix élevées ** voix moyennes

CHANT. — Janvier est passé. Le moment où les morceaux à succès, luxueusement habillés, et groupés en recueils, ont tenté une seconde fois la faveur du public. Cette année la maison Plon et Nourrit a eu la main particulièrement heureuse en confiant à M. Pierre Brissaud le soin d'illustrer un album de *Vieilles chansons pour les Cœurs Sensibles* ; la couverture, en particulier, est une trouvaille, avec son titre en hauts caractères gothiques s'enlevant sur un fond jaspé ; chaque page s'orne d'une petite vignette en couleurs, exquisement désuète; — quelques bleus un peu acidulés, par-ci par-là, — accident dû au tirage, probablement. On retrouvera là avec plaisir maintes mélodies populaires, choisies dans les ouvrages de Tiersot, de Weckerlin et d'Expert... " Voilà un joli cadeau à faire à un enfant "... et même à une grande personne. M. **Léo Sachs**, (12 *mélodies* [1]*), est en jaune ; M. **Rhené Baton**, (5 *mélodies* [2]**) est en gris perle, de ce gris fin et discret dont on devrait habiller toute notre école française; M. **Egon Wellesz** (*Wie ein Bild* [3]*) est en gris aussi, mais quoi qu'il en fasse, son gris garde un je ne sais quoi d'exotique. Mme Madeleine Lemaire pare d'une gerbe de chrysanthèmes 8 *mélodies* de **Messager** ([4]*) intitulées, avec un fâcheux à propos, *Amour d'Hiver;* l'auteur de la Basoche s'y montre précisément tout le contraire d'un musicien d'avant-garde. La maison du Lied édite un *Recueil de 7 chants populaires* [5]**, de sept nationalités différentes, dont l'harmonisation a été confiée à MM. Ravel, Olénine et Alexandre Georges ; l'idée était amusante ; malheureusement, les morceaux choisis n'étaient peut-être pas à la hauteur de l'honneur qui leur a été fait ; cela n'a pas empêché, du reste, la maison du Lied, de se décerner à ce sujet quelques lauriers, à l'un des concours annuels qu'elle organise elle-même avec tant de complaisance. Enfin, voilà un très beau volume, intitulé *A Century of Russian Song* [6] dans lequel on trouvera de délicieuses pages de l'école russe, depuis Glinka jusqu'à Rachmaninoff ; ne nous laissons pas rebuter par les premiers morceaux : ils datent des temps lointains où l'Opéra russe participait encore des traditions italiennes ; et arrivons tout de suite à Borodine, avec sa mystérieuse Princesse Endormie, à Arensky, avec sa Chanson du Poisson, à Rimsky, à Moussorgsky et à Balakirew. Chaque morceau comporte des paroles anglaises ; quelques-uns ont en outre un texte allemand ou français ; regrettons pour notre part que ces derniers ne soient pas plus nombreux. Les musiciens qui ont présidé à cette sélection semblent avoir choisi de préférence les fragments qui rentraient dans la forme du Lied ou de la Romance :

Bien des pages douloureuses ou tragiques ont été délibérément écartées. Celui qui jugerait de la musique russe uniquement d'après ce volume risquerait donc de ne pas s'en faire une idée tout à fait exacte.

PIANO. — M. **Ravel** nous pardonnera si nous lui avouons que ses *Huit valses nobles et sentimentales* [2] nous font invinciblement penser à certains fruits exotiques : on grince des dents lorsqu'on y mord pour la première fois : on y revient par curiosité, puis par plaisir, et on finit par les aimer plus que tous les autres : nous en sommes encore à la période de la méfiance. M. **Turina,** quoiqu'espagnol, nous est plus accueillant avec ses *Coins de Séville* [7] première suite qui nous en fait espérer beaucoup d'autres : les Rondes d'Enfants, et la finale intitulé A los Toros ont une verdeur allègre et primesautière qui est tout à fait réjouissante. D'inspiration populaire aussi, mais plus canaille, et d'une joie moins spontanée, la *Fête dans la Banlieue de Paris* de **Swan Henessy** : flonflons, refrains de bastringue, coups de grosse caisse, rien n'y manque : le tout est d'une complication enfantine. Du même auteur, une *fête de village au XVIIIe siècle*, louisquinzerie sans importance, et une *Petite Suite* plus sérieusement composée sur les notes mi do mi fa si mi. De M. **Chr. de Bertier,** une *Rhapsodie pour grand orgue* [9] écriture soignée ; jolis passages mélodiques, style un peu conventionnel dans son ensemble. M. **Samazeuilh** réédite [2] une *petite Suite* composée en 1912. En ces temps reculés, il se croyait encore au XVIIIe siècle et écrivait dans le style le plus châtié, ne tolérant ni ambiguités ni dissonnances. Cette petite suite est évidemment, dans la pensée de l'auteur, un simple pastiche : elle ne manque pourtant pas de personnalité, c'est une œuvrette charmante, qui a le mérite d'être accessible à tous.

Chez Gabriel Pierné

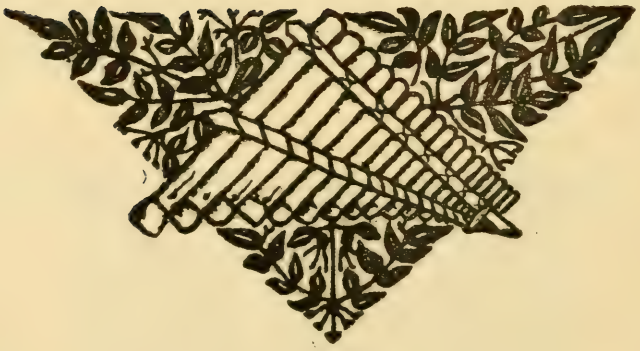
Gabriel Pierné défend contre les importuns, dans une silencieuse et seigneuriale demeure, voisine de l'Eglise Saint-Sulpice, les rares loisirs que lui laissent ses absorbantes fonctions de chef d'orchestre de l'Association des Concerts Colonne et sa vocation de compositeur. C'est là que nous le trouvons, immobilisé par le stupide accident de l'Odéon, entouré d'œuvres d'art et de meubles anciens, disposés avec un goût de collectionneur dans de vastes salons dont les hauts vitraux s'ouvrent sur un coin de parc mélancolique où l'on entretient avec un soin subtil un romantique abandon. La rive gauche conserve encore quelques-unes de ces oasis pour le repos et le réconfort des hommes d'action de la rive droite. Comme dans *Werther*, " des cris joyeux d'enfants montent sous les fenêtres" car le jeune et charmant auteur de la " Croisade des Enfants " a su pratiquer, avec une hâte paradoxale, l'art d'être grand'père ! Une étincelante flèche de soleil transperce l'atmosphère paisible de la chambre, réveille les ors assoupis des curieux lambris qui la divisent comme un jubé et vient expirer sur le contre-pied de satin soulevé par des cerceaux au-dessus du membre blessé qu'étreint la gangue du plâtre. Comme on est loin de Paris dans cette pièce recueillie où s'étouffe le bruit des pas, comme on doit y goûter voluptueusement les joies du silence et de la rêverie...

Hélas ! ce serait mal connaître l'actif et trépidant artiste qu'est Pierné que de le croire capable d'accepter les vacances imprévues que lui apporte le destin. Sous le dais du grand lit à colonnes qu'illumine une ampoule dorée, règne le pittoresque et laborieux désordre des bureaux encombrés. Au milieu de la pluie de cartes des visiteurs qu'attire une affectueuse sollicitude, s'éparpillent les feuillets d'une partition d'orchestre qu'étudie le malade, des manuscrits cernent le lit, des lettres s'entassent sur les couvertures, et, sur l'oreiller, se dresse la redoutable menace du téléphone, l'ennemi juré du repos, l'indiscret, le cynique, le brutal compagnon qui viole intimité et vous harcèle sans pitié aux heures où la solitude est si précieuse... des secrétaires, des archivistes les bras chargés de " matériels " d'orchestre, passent affairés, dans la pièce voisine s'organise une répétition ; Paul Vidal, paternel et cordial, est là, Eugène Wagner va se mettre au piano, Madame Alvi déplie un rouleau de musique ; c'est toujours la fièvre et l'activité décorantes de l'hiver musical. De son lit Pierné continue à diriger son orchestre, à vivre avec lui, à lui préparer la tâche, à l'entendre de loin. Déjà s'élaborent de grands projets. On organise le concert qui servira, à la fin de ce mois, de rentrée au sympathique chef d'orchestre et où sera donnée l'exécution si impatiemment attendue du formidable *Psaume XLVI* de Florent Schmitt. Et Pierné nous dit également combien il a été sensible à l'initiative amicale de son Association qui a décidé de réserver entièrement l'un de ses concerts dominicaux à la création de son dernier ouvrage tiré des " Fioretti " de Saint François d'Assise. C'est au cours d'un voyage en Italie, d'une excursion à Assise, en s'écartant avec une heureuse fantaisie de l'itinéraire traditionnel des touristes, que Gabriel Pierné fut séduit par la candeur et la pureté d'un sujet délicieusement musical. Fidèle à cette hautaine forme du grand oratorio dont la France se désintéresse fâcheusement mais qui reçoit à l'étranger un accueil si enthousiaste, le compositeur a choisi dans la vie de son angélique héros les épisodes les plus favorables au lyrisme. Ces tableaux seront réunis en deux triptyques symétriques. Un prélude évoquera les fêtes tumultueuses et passionnées où le jeune François dépensa dans sa jeunesse cette fougue et cette énergie dont il devait faire plus tard un plus noble usage, et décrira la conversion du

généreux adolescent et ses mystiques fiançailles avec la pauvreté. Puis viendront les beaux épisodes du Lépreux, de Sainte Claire et du Sermon aux oiseaux, ce dernier permettant au musicien qui écrivit tant de charmants chœurs d'enfants, de faire entrer dans la symphonie quelques-unes de ces fraîches voix de bambins dont le gazouillis sera si parfaitement en situation. L'important tableau des Stigmates, le splendide Hymne au Soleil et la Mort émouvante du Saint rempliront la seconde partie. Et Pierné revoit les paysages enchantés où se déroula l'humble existence du doux apôtre, le cloître, le couvent, la petite fenêtre de la cellule d'où Sainte Claire vit passer le cortège funèbre du Bienheureux, et il s'attendrit au souvenir de leur beau voyage...

Mais les cartes de visite continuent à s'abattre en vols pressés sur le lit comme des colombes messagères, des télégrammes apportent des vœux ; de Berlin, où il dirige les ballets russes, le prévenant Monteux accourt reprendre son poste pour apporter son concours aux camarades dans l'embarras... Fini le rêve, le souvenir d'excursion, les beaux projets de composition devant les horizons bleus. La vie recommence !...

SWIFT.



Çà et Là

Par arrêté du 10 janvier, M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a crée au Conservatoire de musique de Lyon un cours public d'histoire de la musique ; ce cours a commencé le 1er Février. C'est notre éminent confrère Léon Vallas, *directeur de la Revue Musicale de Lyon*, et chargé depuis trois ans d'un cours libre d'histoire de la musique à la Faculté des Lettres, qui a été nommé professeur de cette nouvelle classe. Nous l'en félicitons bien sincèrement.

* * *

L'organiste de l'église Saint-André, à Hildesheim, a découvert parmi les nombreux manuscrits musicaux qui se trouvent dans les archives de cette église, plusieurs motets et cantates inconnus. On ignore jusqu'à présent quel intérêt présentent ces œuvres.

* * *

On dit que M. Richard Strauss est en train d'organiser à Bayreuth, pour le courant de l'été prochain, une série de représentations consacrées à ses œuvres. La principale attraction de cette *Saison Straussienne* serait la première représentation de son nouvel Opéra, *Ariane à Naxos*, écrit, comme les précédents sur un livret de Hoffmannsthal.

* * *

Au moment où l'on vient de fêter le 125e Anniversaire de la mort de Frédéric le Grand, il n'est pas sans intérêt de rappeler que celui-ci est l'auteur de l'hymne national espagnol. Un peu après la guerre de 7 ans, le Roi reçut un jour tous les diplomates ; au cours de cette réception il remit à l'Ambassadeur d'Espagne, qui passait pour un fin musicien, une marche composée par lui. L'ambassadeur d'Espagne expédia cette marche entièrement écrite de la main de Frédéric II à Madrid où elle fut fréquemment exécutée, ainsi que l'avait ordonné Charles III admirateur enthousiaste de Frédéric. Puis elle fut moins en faveur sans être toutefois entièrement oubliée. Lorsque, en 1869, le Maréchal Serrano organisa un concours de marches militaires afin de doter l'Espagne d'un hymne national, plus de 500 manuscrits furent examinés mais aucune des œuvres n'avait, parait-il, la vigueur et l'entrain de la marche de Frédéric qui elle aussi avait été autorisée à figurer au concours. L'histoire de cette marche resta longtemps inconnue en Espagne. On ne commença à la connaître que lorsque l'Empereur d'Allemagne actuel, alors Kronprinz se rendit à Madrid en 1883 pour rendre visite au roi Alphonse XII qui attira son attention sur l'œuvre de son Grand-père.

* * *

L'Association des Amis de la musique de Rome a formé le projet d'une exhumation qui pourra faire le pendant de celle de l'*Orfeo* de Monteverde qui a été faite à Milan. Il s'agit de la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* d'Emilio del Cavaliere, qui remonte à la fin du seizième

siècle. C'est en effet, au mois de février 1600 que ce drame religieux fut exécuté solennellement à Rome, dans l'oratoire de Santa Maria in Vallicella. L'auteur était mort depuis peu de temps. Cet ouvrage était, ainsi que les trois précédents, du même artiste : *il satiro*, *la Disperazione di Felene* et *il Giuoco della cieca*, le fruit des recherches de ce groupe si intéressant formé à la cour de Ferdinand de Médicis à Florence, par Giulio Caccini, Giovanni Bardi, Jacopo Peri, Jacopo Corsi et Vincenzo Galilei, dans le but de trouver la forme du drame lyrique moderne,

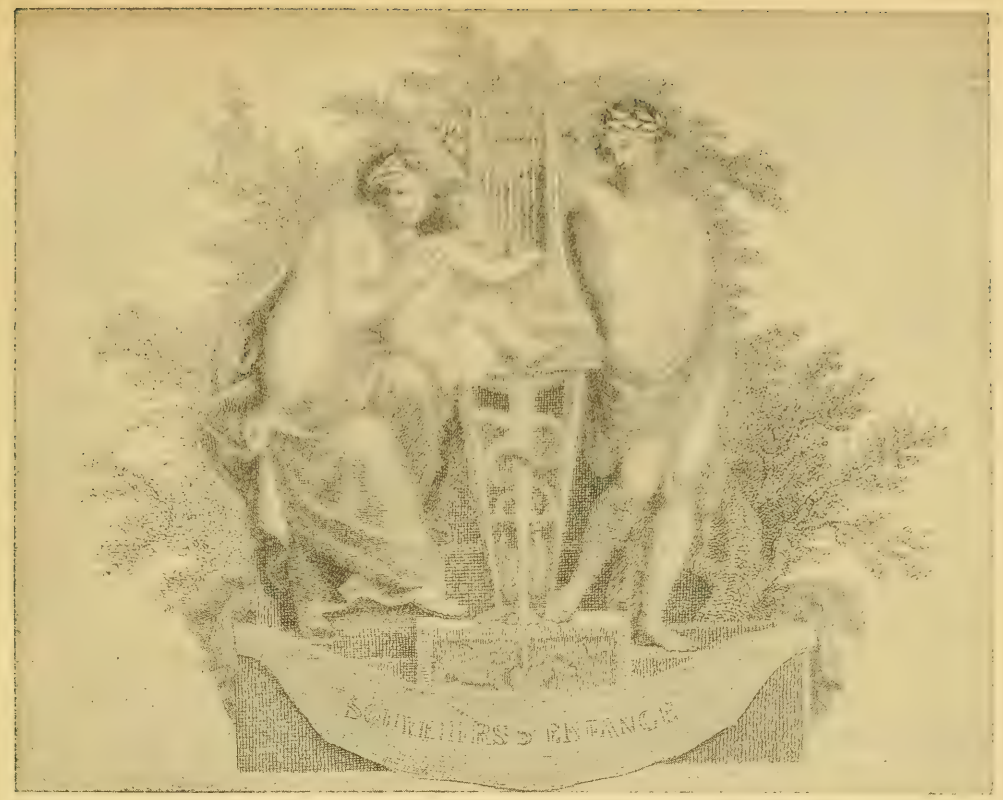
Le Dr Richard Batka, professeur à l'Académie impériale de musique de Vienne, vient de faire paraître une intéressante plaquette sur l'*Ancien air italien*, où il réserve une place d'honneur à Mme Ida Isori qu'il considère comme l'interprète idéale de l'ancienne musique italienne et la seule, à l'heure actuelle, capable de restituer le " bel canto ". Aucun de ceux qui ont eu la joie d'entendre Mme Ida Isori, ne contredira le Dr Batka et nous souscrivons entièrement au jugement autorisé de notre éminent confrère.

* * *

Le mercredi 28, la *Société Händel* donnera à la salle Gaveau, l'audition intégrale du Messie de Haendel avec le concours de Mmes Mellot-Joubert, Philip ; MM. Plamondon, G. Mary, Joseph Bonnet. Nul doute que cette œuvre qui a déjà été exécutée plusieurs fois par la Société Händel n'obtienne, comme les autres fois, le plus grand succès.

* * *

Le Comité formé en vue d'élever à Paris un monument à la mémoire de l'illustre et regretté maître Alexandre Guilmant vient de se réunir à la salle Gaveau.



M. Saint-Saëns qui, jusqu'à présent, s'était toujours refusé à publier ses souvenirs, a bien voulu faire une exception en faveur de notre "S. I. M." Nos lecteurs seront certainement très sensibles à cette attention du Maître, et à la toute particulière bienveillance qu'il témoigne en cette occasion à notre Revue Musicale.

Vous avez deux mères, me disait-on souvent autrefois ; et de fait j'en avais deux, celle qui m'a donné le jour et ma grand'tante maternelle, Madame Charlotte Masson, née Gayard d'une ancienne famille de robe qui m'apparentait au général Delcambre, un des héros de la Retraite de Russie, dont une arrière petite-fille a épousé le comte Durrieu, de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres.

Ma grand'tante était née en province en 1871 ; elle avait été adoptée par un oncle et une tante habitant Paris et n'ayant pas d'enfants. L'oncle était procureur, riche et menant grand train. Très précoce, — elle marchait à neuf mois, — ma grand'tante, dont l'intelligence était vive et la culture brillante, se souvenait parfaitement des costumes de l'ancien

régime et se plaisait à en parler, ainsi que de la Révolution, de la Terreur et de tous les régimes qui les ont suivis. A la suite de la Révolution sa famille fut ruinée et cette toute jeune fille, petite et menue, entreprit de la faire vivre, donnant des leçons de français, de piano — cet instrument était alors une nouveauté, — de chant, de peinture, de broderie, de tout ce qu'elle savait et de ce qu'elle ne savait pas : elle l'apprenait alors pour le démontrer. Plus tard elle épousa un de ses cousins qui était libraire ; sans enfants, elle fit venir de la Champagne une de ses nièces qu'elle adopta, Clémence Collin qui fut ma mère. Les Masson allaient se retirer du commerce avec une belle fortune lorsqu'ils perdirent tout, en quinze jours, dans une crise de la librairie, gardant juste de quoi vivre honorablement. Peu après ma mère épousait mon père, sous-chef de bureau au Ministère de l'Intérieur. L'oncle mourait de chagrin quelques mois avant ma naissance qui avait lieu, comme on sait, le 9 octobre 1835, et mon père, miné par la phtisie, disparaissait le 31 décembre de la même année, un an jour pour jour après son mariage.

Voilà donc ces deux femmes, veuves et peu fortunées, obsédées par de bien tristes souvenirs, avec la charge d'un enfant très délicat, dont l'existence était précaire : les médecins n'en répondaient pas. Sur leur conseil, on me laissa à la campagne, chez ma nourrice, jusqu'à l'âge de deux ans.

Si ma grand'tante avait reçu une brillante éducation, il n'en était pas de même de ma mère dont l'instruction n'avait pas été complète. Elle y suppléait par une imagination, une flamme, une facilité d'assimilation qui tenaient du prodige. Elle m'a souvent parlé d'un oncle qui l'aimait beaucoup, et qui s'était ruiné au profit de Philippe-Egalité. C'était un artiste, féru surtout de musique : il avait construit de ses mains un orgue de salon dont il jouait. Il faisait asseoir ma mère entre ses genoux, et tout en s'amusant à peigner ses admirables cheveux noirs, il lui parlait d'art, de musique, de peinture, du beau sous toutes ses formes ; si bien qu'elle s'était mis en tête que si jamais elle avait des fils, le premier serait musicien, le second peintre et le troisième sculpteur. Aussi ne fut-elle nullement étonnée lorsqu'en revenant de nourrice je me mis à écouter tous les bruits, tous les sons, faisant crier les portes, me plantant devant les pendules pour les entendre sonner. Mon grand plaisir était la symphonie de la bouilloire, une bouilloire énorme qu'on installait chaque matin devant le feu du salon. M'asseyant près d'elle sur un tabouret, j'attendais avec une curiosité

passionnée ses premiers murmures, son *crescendo* lent et plein de surprises, et l'apparition d'un hautbois microscopique dont le chant s'élevait peu à peu jusqu'à ce que l'ébullution le fit taire. Ce hautbois, Berlioz a dû l'entendre, car je l'ai retrouvé dans la course à l'abîme de la *Damnation de Faust.*

En même temps, j'apprenais à lire ; et quand j'eus trente mois, on me dit en présence d'un minuscule piano qui n'avait pas été ouvert depuis plusieurs années. Au lieu de taper à tort et à travers comme le font d'ordinaire les enfants de cet âge, je touchais les notes l'une après l'autre, ne les quittant que lorsque le son s'éteignait. Ma grand'tante m'apprit le nom des notes et fit venir un accordeur pour mettre le piano en état. Pendant cette opération, je jouais dans la pièce voisine et l'on s'aperçut avec stupeur que je nommais les notes à mesure qu'elles résonnaient.

Tous ces détails ne m'ont point été racontés : je m'en souviens parfaitement.

* * *

On me donna la méthode de Le Carpentier. Au bout d'un mois, 'étais arrivé à la fin de la méthode ! On ne pouvait faire travailler le piano à un marmot de cette espèce, et je criais comme un perdu quand on fermait l'instrument. On le laissait ouvert, et devant on mettait un petit tabouret sur lequel, de temps en temps, laissant mes jouets, je grimpais pour tapoter ce qui me passait par la tête. Peu-à-peu ma grand'tante, qui par bonheur avait reçu d'excellents principes, m'apprenait à tenir mes mains convenablement, à ne pas contracter ces défauts trop répandus dont il est ensuite si difficile de se corriger. Mais on ne savait quelle musique me donner ; celle écrite spécialement pour les enfants est en général purement mélodique, et la partie réservée à la main gauche est sans intérêt. Je me refusais à l'apprendre. " La basse ne chante pas ", disais je avec mépris.

Alors on chercha dans les vieux maîtres, dans Haydn, dans Mozart, les choses assez faciles pour que je pusse les aborder. A cinq ans je jouais fort gentiment et très correctement de petites sonates ; mais je ne consentais à les jouer que devant les auditeurs capables de les apprécier. J'ai lu, dans une biographie, que l'on me menaçait du fouet pour me faire jouer. Cela est complètement faux ; mais il fallait pour me décider me dire qu'il y avait dans l'assistance une dame très bonne musicienne et d'un goût difficile. Je ne jouais pas pour les profanes.

Quant à la menace du fouet, elle est à reléguer, dans le domaine des légendes, avec celle du père Garcia brutalisant ses filles pour leur apprendre à chanter. Mme Viardot m'a dit formellement qu'elle et sa sœur n'avaient iamais été brutalisées par leur père et qu'elles avaient appris la musique sans s'en apercevoir, comme on apprend à parler.

Malgré les progrès surprenants, mon éducatrice ne prévoyait pas mon avenir. " Quand il aura quinze ans, — disait elle, — s'il peut faire danser, je serai bien contente. "

C'est pourtant à ce moment que je commençais à écrire de la musique. J'écrivais des valses, des galops ; le galop était alors à la mode : il était d'allure assez vulgaire et les miens ne dérogeaient pas à la règle. Il a fallu Liszt pour montrer, par son *Galop chromatique*, le parti que le génie peut tirer du genre le plus infime. Mes valses étaient meilleures. Déjà, comme je l'ai fait toujours, je composais la musique directement sur le papier, sans la chercher sous mes doigts, et ces valses étaient trop difficiles pour mes petites mains ; une amie de ma famille, sœur du chanteur Géraldy, avait la complaisance de les exécuter.

J'ai revu dernièrement toutes ces petites compositions. Elles sont bien insignifiantes, mais il serait impossible d'y trouver une faute d'écriture et cette correction est remarquable chez un enfant qui n'avait encore aucune notion de l'étude de l'Harmonie.

Quelqu'un eut alors l'idée de me faire entendre un orchestre. Il y avait à cette époque des concerts symphoniques dans le Passage de Saumon. On m'y conduisit : ma mère me tenait sur son bras, près de la porte d'entrée. Je n'avais jamais entendu que des violons isolés, et leur son ne m'était pas agréable ; toute autre fut l'impression de l'orcheste et j'écoutais avec délice une phrase chantée par le Quatuor, quand tout à coup éclatèrent les cuivres trompettes, trombones et cymbales. Je poussai des cris perçants. " Faites les taire, — disais-je, — ils empèchent d'entendre la musique ! " — Il fallut m'emporter.

* * *

A sept ans, je passais des mains de ma grand'tante dans celles de Stamaty. Celui-ci fut surpris de la façon dont mon éducation musicale avait été dirigée.

Il l'a constaté dans un opuscule où il traitait de la nécessité d'une

bonne direction primitive. Il n'y avait plus chez moi, a-t-il dit, qu'à perfectionner.

Stamaty était le meilleur élève de Kalkbrenner et le propagateur de sa méthode, basée sur le *guide-mains* qu'il avait inventé ; aussi fus-je mis au régime du guide-main. Rien n'est plus curieux que la préface de la méthode de Kalkbrenner dans laquelle il raconte la genèse de son invention. C'était une barre fixée en avant du clavier, sur laquelle reposait l'avant-bras, de façon à supprimer toute autre action musculaire que celle de la main. Ce système est excellent pour former le jeune pianiste à l'exécution des œuvres écrites pour le clavecin et pour les premiers pianos dont les touches parlaient sans demander d'efforts ; il est insuffisant pour les œuvres et les instruments modernes. C'est ainsi, pourtant, que l'on devrait commencer, en développant d'abord la fermeté du doigt et la souplesse du poignet, pour ajouter progressivement le poids de l'avant-bras et celui du bras. Mais, de nos jours, il est de mode de commencer par la fin : on apprend la Fugue dans le *Clavecin bien tempéré* de Sébastien Bach, le piano dans les œuvres de Schumann et de Liszt, l'Harmonie et l'Instrumentation dans celles de Richard Wagner ; et l'on fait trop souvent de la bouillie pour les chats, comme les chanteurs qui apprenant des rôles et se lançant sur le théâtre avant de savoir chanter, se ruinent la voix en peu de temps.

Ce n'est pas seulement la fermeté du doigt que l'on acquerrait avec la méthode Kalkbrenner ; c'était aussi la recherche de la qualité du son par le doigt seul, ressource précieuse devenue rare de nos jours.

Malheureusement c'est aussi cette école qui a inventé le *legato* perpétuel si faux et si monotone, et l'abus des petites nuances, la manie d'un *expressivo* continuel, appliqué sans discernement. Tout cela révoltait mon instinct naturel ; je ne pouvais m'y conformer et on me le reprochait me prédisant que " je ne ferais jamais d'effet ", ce qui m'était bien indifférent.

Quand j'eus dix ans, mon professeur me jugeant suffisamment préparé me fit donner un concert dans la salle Pleyel ; j'y jouai, accompagné par l'orchestre des Italiens dirigé par Tilmant, le concerto en Ut mineur de Beethoven et un concerto en Si b de Mozart. Il fût même question de me faire jouer celui-ci à la Société des Concerts du Conservatoire ; une répétition eut lieu. Mais Seghers, qui devait plus tard fonder la Société Ste Cécile, faisait alors partie de l'orchestre ; il détestait Stamaty, et s'avisa

de dire que la Société n'était pas faite pour accompagner des enfants. Ma mère fut froissée et ne voulut plus entendre parler de rien.

Après ce premier concert qui avait brillamment réussi, mon professeur aurait voulu m'en voir donner d'autres ; mais ma mère ne se souciait pas pour moi d'une carrière d'enfant prodige, elle avait des visées plus hautes ; craignant pour ma santé, elle ne voulut pas me laisser continuer dans cette voie. Il s'ensuivit, entre mon professeur et moi, un refroidissement qui aboutit à une rupture.

Ma mère avait des mots cornéliens. Quelqu'un lui reprochait un jour de me laisser jouer des sonates de Beethoven. " Quelle musique jouera-t-il donc ", — lui disait-on, — " quand il aura vingt ans " ? — " Il jouera la sienne, " — répondit-elle.

* * *

Le plus grand bienfait que j'aie retiré du commerce de Stamaty fut la connaissance de Maleden qu'il me donna pour professeur de composition.

Né à Limoges dont il avait conservé l'accent, maigre avec de longs cheveux, doux et timide, Maleden était un professeur incomparable. Il était allé, dans sa jeunesse, s'instruire en Allemagne chez un certain Gottfried Weber, inventeur d'un système que Maleden avait rapporté et perfectionné. Il en avait fait un outil merveilleux pour pénétrer dans les profondeurs de la musique, une lumière pour en éclairer les coins les plus secrets. Dans ce système les accords ne sont pas considérés seulement en eux-mêmes, — accord de quinte, de sixte, de septième, — mais d'après le degré de la gamme sur lequel ils sont placés ; on apprend que suivant la place qu'ils occupent, ils acquièrent des propriétés différentes, et l'on explique ainsi des cas jugés inexplicables. Cette méthode est enseignée à l'Ecole Niedermeyer ; je ne sache pas qu'elle le soit ailleurs.

Maleden avait grande envie d'entrer comme professeur au Conservatoire ; grâce à de puissantes protections, sa nomination allait être signée par Auber, quand il crut devoir, par un scrupule d'honnêteté, écrire à celui-ci pour l'avertir que sa méthode différait complètement de celle enseignée dans la maison. Auber fut effrayé, et Maleden ne fut pas admis.

Nos leçons étaient parfois orageuses ; il m'arrivait de temps en temps de ne pas me ranger à son avis sur certaines questions. Il me prenait alors tranquillement par l'oreille, et me courbait la tête, me tenant pendant

une minute l'oreille collée à la table ; il me demandait ensuite si j'avais changé d'avis. Mon avis n'ayant pas changé, il réfléchissait et souvent il me donnait raison.

* * *

" Tu n'as pas eu d'enfance musicale ", me disait parfois Gounod. Il se trompait, ne connaissant pas les vestiges de cette enfance : ils sont nombreux. Beaucoup d'essais sont restés inachevés, sans parler de ceux que j'ai détruits. Il y a de tout, des airs, des chœurs, des Cantates, des Symphonies, des Ouvertures ; tout cela ne verra jamais le jour. Un éternel oubli ensevelira ces tâtonnements sans intérêt pour le public.

Dans ces paperasses, j'ai trouvé quelques notes écrites au crayon à l'âge de quatre ans. La date qui les accompagne ne laisse aucun doute à cet égard.

C. Saint-Saëns.

Les idées d'Isadora Duncan sur la danse[1]

La danse : c'est toute ma vie, c'est ma passion ; mais vous savez qu'on sait bien mal parler de ce qu'on aime le plus ; on en sent la beauté *pour soi ;* peut on en communiquer le goût à d'autres par de pauvres mots ?

Et puis, en ce moment, malgré tout mon enthousiasme, je me sens à la fois très fière et un peu mélancolique. La Danse, la belle danse libre et naturelle, on ne l'aimait plus, on ne la connaissait plus..... depuis que les temples grecs sont en ruines. Et maintenant, voilà qu'on en parle de nouveau ; et je suis heureuse, comme si après avoir été aveugle durant des siècles, l'humanité renvoyait pour la première fois les fleurs, les arbres et les nuages qui peuplent le ciel. Je suis heureuse, car je puis bien dire sans vanité que je suis pour quelque chose dans cette renaissance. Qui donc,

[1] Dessins de P. Thevenaz.

il y a seulement dix ans, songeait que le corps a, comme tous les éléments, son rythme harmonieux, spontané et naturel ?

Et si je suis un peu mélancolique, ne pensez pas un instant que ce soit parce que mon art a connu trop d'imitateurs. Non : ma vanité d'artiste a eu trop de satisfactions de cet ordre pour que je puisse me permettre d'être égoïste ou jalouse. Non. Mais, comme une mère soucieuse de la destinée de ses enfants, je puis bien regretter que quelques-uns d'entre eux — j'entends mes gestes et mes poses — aient contracté de déplorables unions. Entre toutes, il en est une que je regrette : c'est celle qui a *semblé* rendre la " Danse libre " solidaire de la forme caduque du ballet.

Il est surprenant que dans ce temps où de toute part la pensée se libère des conventions, où le drame lyrique sort de la formule de l'opéra, où la symphonie fait éclater les liens, où la limite, la tradition classique, où la peinture, la sculpture, l'architecture, les arts appliqués s'évertuent à bannir toute contrainte traditionnelle, il est surprenant, que la danse, art majeur, s'obstine à rester l'esclave d'artifices périmés.

Il y a des gens qui s'imaginent aimer la danse parce qu'ils goûtent les spectacles du ballet : c'est à peu près comme si un homme pensait être sensible au charme des femmes parce qu'il aime les fards.

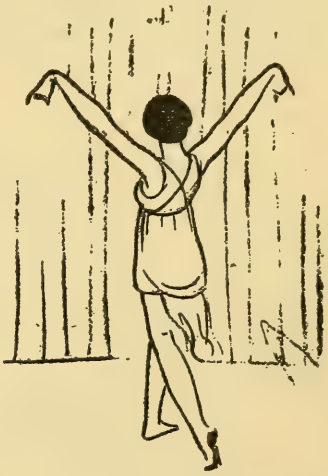
L'un et l'autre s'opposent aussi violemment qu'il est possible : s'opposent dans leur principe comme dans leur résultat. Le ballet, par son mirage, cache non pas la laideur ou la médiocrité de la danse théâtrale, mais l'absence totale de toute danse. Le principe de ce qu'on nomme la " technique chorégraphique " est un attentat contre la nature ; il n'est question à l'origine du développement de la danseuse, de rien de ce qui fait l'essence de la danse: la libre expression plastique d'un sentiment, le besoin irrésistible de traduire une émotion fortement ressentie : il n'est question que de déformations physiques, dont la déformation morale est la conséquence fatale. Peut-on parler d'art quand il ne s'agit que de l'application patiente d'une technique anti-naturelle à des formules conventionnelles et absolument périmées ?

Et puisque toute ma conception de la danse est basée sur des formes naturelles, puisque je ne m'inspire que d'éléments naturels ravis au jeu des vagues ou aux caprices harmonieux des branches dans les forêts, il est de toute évidence que le ballet doit être mon ennemi ; un ennemi que je ne redoute pas, car je crois que fatalement aussi, il s'inspirera de mes principes pour donner l'illusion d'un renouveau et prolonger de quelques années une existence qui est dès lors condamnée.

Mais jusqu'ici nous n'avons pas parlé de la musique ; ce n'est pas par oubli ou par indifférence, mais parce que c'est une question bien grave qu'on ne saurait résoudre maintenant — l'avenir s'en char-

gera. Tout d'abord, vous savez avec quel généreux élan les sculpteurs et les peintres ont favorisé mes premiers essais. Puis-je en dire tout autant des musiciens ; en France du moins ? Non ; il me semble tout d'abord qu'ils n'ont pas *voulu*, soit qu'il soient trop attachés par tradition à la forme du ballet, soit qu'ils ne considèrent pas la danse comme un art qui a son propre pathétique, son expression *indépendant de toute musique*. En ce qui concerne le ballet, cela me surprend, car, hormis de bien rares exceptions, comme la *Namouna* de Lalo, j'aimerais à connaître un ballet écrit en France depuis cent ans et qui ne soit pas médiocre. Je ne vois donc pas quelles sont les œuvres d'art *musical* que les musiciens défendent au nom du ballet.

En ce qui concerne la libre expression de la danse naturelle la réponse sera plus malaisée et plus longue. Il y a en effet un art indépendant de tout secours musical et qui est la danse, un art qui a son propre rythme et ses propres vertus expressives. Et, ce qui est l'argument le plus curieux, il y a même opposition entre le rythme proprement musical et le rythme naturel du corps humain. Cela est si vrai que lorsque je fais exécuter aux petites filles de mon Ecole une simple Marche, je ne trouve pas de musique qui épouse strictement la cadence de leur pas. Et moi-même d'ailleurs, lorsque je danse sans musique, en laissant mon corps libre de toute contrainte, je me sens infiniment plus à l'aise que lorsque je suis soutenue par le mouvement rythmique de la musique. Aussi bien, lorsque on me reproche d'avoir interprété par le geste certaines œuvres musicales qui sont des chefs-d'œuvre, je réponds en toute simplicité ceci : c'est que les seuls compositeurs qui aient créé un rythme conforme à la cadence, au mouvement naturel du corps, sont précisément les plus grands.



Et les prophéties relatives à la Danse que j'ai retrouvées dans la pensée de Wagner m'ont persuadé que si j'avais vécu de son temps, je n'aurais pas eu de plus zélé défenseur que lui. Vienne le compositeur qui, comme lui, ait conscience du grand art libre et dégagé des formules que doit être la Danse, et la musique retrouvera sa sœur perdue. Mais les discussions et les disputes ne serviront de rien. " Les temps viendront. "

LES ÉTAPES D'UNE DÉCOUVERTE ACOUSTIQUE
LES SONS INFÉRIEURS

[1] Avant de me livrer à d'autres observations, je passai deux années à la rédaction définitive de mes études d'acoustique musicale. M. Mathias, comme M. C. Saint-Saëns, m'encouragea beaucoup à entrer dans la voie expérimentale de la nouvelle théorie émise sur les phénomènes de vibration des corps sonores, tout en me manifestant ses regrets de ne pouvoir m'y aider effectivement ; il avait des travaux très importants qui devaient l'occuper trop longtemps. [2]

On n'avait jamais fait de l'acoustique proprement dite à la Faculté des Sciences de Toulouse et la collection ne possédait que des instruments rudimentaires pour ces sortes de travaux. M. Mathias poussa le dévouement jusqu'à m'offrir de consacrer le budget de son laboratoire à l'achat de ces instruments ; mais leur prix très élevé eût absorbé les crédits de plusieurs années.

Intervention de M. Gustave Massol. — Une circonstance très heureuse s'offrit à moi : apparenté à M. G. Massol — directeur de l'Ecole supérieure de pharmacie de Montpellier et professeur de physique appliquée — j'eus le plaisir de le retrouver dans les Pyrénées, pendant les vacances de

[1] Voir S. I. M. du 15 janvier 1912.

[2] En dehors de ses travaux sur la *liquéfaction des gaz*, M. E. Mathias a publié en 1907 des études très importantes sur le *magnétisme terrestre*, qui lui valurent un prix de l'Académie des Sciences ; et en 1910, un dernier et non moins important travail sur *le diamètre de l'oxigène*.

1902. Je lui fis part de mon embarras. Il m'offrit spontanément de m'envoyer l'inventaire des instruments que possédait la collection de l'Institut de Physique de Montpellier, dont il avait l'usage. Ce fut un véritable arsenal que je trouvai là et à la fin de septembre j'allai en passer la revue. Je fis d'abord une longue étude auditive d'une véritable batterie de diapasons de toutes sortes. Puis grâce au dévouement de M. Massol — qui ne s'était jamais occupé d'acoustique — nous fîmes transporter la collection de résonateurs dans le clocher de la cathédrale Saint-Pierre et, au moment des sonneries, je cherchais à isoler les harmoniques des cloches, pour en classer les séries. Je constatai — contrairement à ce que l'on suppose — que les résonateurs ne renforcent pas seulement le son pour lequel on les accorde, mais aussi les harmoniques se rattachant à l'échelle partielle de ce son. Je trouvai là une confirmation de la nécessité du *tableau harmonique* que j'avais dressé dans une des parties de mon *acoustique musicale*, pour justifier la présence d'un grand nombre de sons disparates contenus dans l'échelle harmonique naturelle. Les résonateurs me permirent de constater d'une manière plus évidente le phénomène de *battements* produits par deux harmoniques, généralement dissonants, qui se font entendre *alternativement* et non simultanément. Leur existence réelle fut confirmée plus tard par leur inscription.

En écoutant à certaines heures ces mêmes cloches en des points différents de la ville, j'observai les *ondulations lentes* qui persistent longtemps après le choc du battant et qui sont la caractéristique d'harmoniques très inférieurs au son prédominant. Dans un grand nombre de cloches j'ai entendu la résonance si moelleuse de la tierce mineure harmonique 7 : 6 (sol-si♭) que la fonction résolutive du son 7 rend si caractéristique. Ces mêmes cloches font entendre souvent la résonance de *quarte supérieure* du son prédominant. Mais cette quarte n'est qu'un harmonique d'octave de la *quinte inférieure* qu'on n'entend pas. Ai-je besoin de dire qu'à aucun moment je n'ai entendu *des sons inharmoniques* — comme l'a proclamé Helmholtz — soit avec les cloches, soit avec les diapasons ; ces sortes de sons *n'existent pas dans la nature*.

Premières expériences. — Nous méditions avec M. Massol comment nous pourrions faire les inscriptions de ces vibrations. Nous transportâmes les appareils du laboratoire au clocher. Une fois installés, il fallut de véritables tours de force pour arriver à faire vibrer les cloches sans les mettre en mouvement et pour inscrire les vibrations sur le cylindre du chrono-

graphe enregistreur échafaudé à la hauteur des cloches : sur leur rebord extérieur — la pince — nous avions fixé un fil métallique court et souple, selon la méthode connue.

Dans des conditions si peu appropriées, il nous arriva toutes sortes d'accidents ; le dernier survenu aurait suffi pour enlever tout courage à de moins convaincus : un mouvement de la cloche, mise trop vivement en vibration par un coup du battant, ébranla l'échafaudage de l'enregistreur qui aurait pu tomber et se briser si nous ne l'avions soutenu M. Massol et moi ; une malencontreuse glissade fut cause que je me blessai assez grièvement à une jambe : ce fut le baptême expérimental.

Méthode expérimentale. — Les appareils revenus au laboratoire, nous cherchâmes à inscrire les vibrations d'un magnifique gong chinois ; difficultés encore plus grandes, parce que le gong, moins stable qu'une cloche, se livrait à des mouvements désordonnés après chaque choc de la mailloche. Pour neutraliser les mouvements du gong et permettre à l'extrémité du fil ainsi immobilisé d'inscrire les vibrations sur le cylindre enfumé, nous allongeâmes le fil en lui donnant une forme de spirale. Pour neutraliser les balancements du fil, nous le fîmes passer dans des anneaux, de distance en distance. Un dispositif particulier nous permit de guider l'extrémité libre du fil, sans le gêner dans ses vibrations. Le fil, fin, en aluminium, devenant un amplificateur par excellence des manifestations vibratoires, nous montrait les vibrations sous la forme de fuseaux d'égale longueur, allant de son point d'attache à l'extrémité ; il se divisait en autant de segments qu'il transmettait de vibrations différentes simultanées. Notre méthode expérimentale était trouvée ; elle pouvait s'appliquer à l'étude d'un corps vibrant, *affecté en même temps d'un mouvement d'ensemble à peu près quelconque.*

Animés d'une nouvelle ardeur, nous fîmes réinstaller les appareils dans le clocher ; avec le fil long les inscriptions se firent normalement ; sa forme de spirale nous enlevant toute crainte de balancement de la cloche, nous osâmes enregistrer les vibrations d'une cloche lancée à toute volée. C'était un jour de semaine : nous avions obtenu toute permission de M. l'Archiprêtre, sans en abuser, nous causâmes quelque émoi dans Montpellier, dont les habitants se demandaient quelle fête particulière pouvait bien célébrer la cathédrale.

Les premiers résultats. — Nous n'étions pas au bout de nos peines; nous

avions devant nous des grimoires tracés par le fil sur ce papier enfumé. Nous n'avions vu jusque là que des courbes simples, régulières comme il arrive dans les expériences de laboratoire, avec des combinaisons de sons dont on connaît par avance la hauteur et le rapport. Ici la courbe simple est l'exception et quoiqu'il s'agisse toujours d'un nombre de vibrations par seconde à calculer, lorsque de véritables séries de sons se superposent, y compris les imprévus et les imperfections graphiques inhérentes aux expériences de ce genre, ce sont de véritables hiéroglyphes à déchiffrer. On en verra quelques exemples plus loin, choisis parmi les moins compliqués. Le *nombre de vibrations* y est bien à la base, mais comme ce sont des nombres différents, formant des périodes différentes qui se superposent, le nombre total n'est qu'un des résultats et non pas le résultat lui-même.

De l'interprétation. — L'interprétation *des périodes* et des rapports entre elles est très souvent une question d'intuition ; l'expérience acquise aujourd'hui me démontre que cette intuition ne peut être que le résultat de la connaissance des *rapports musicaux* formés par les harmoniques inscrits. Les *nombres* constituent bien les *rapports mathématiques*, mais les *accords* musicaux parlent plus sûrement à notre intelligence — en l'espèce — grâce au sens que l'étude musicale nous donne et qui nous permet de reconnaître un accord *sous quelque forme de renversement* qu'il se présente. Le fait même d'une *agrégation d'accords* — ou superposition de rapports — étant pour les musiciens une chose compréhensible — naturelle — nous n'avons pas besoin de voir les accords *complets* — c'est-à-dire toutes les notes qui les forment, mais seulement les plus caractéristiques — pour en comprendre le sens harmonique ; tandis que si des *nombres* sont absents on ne peut en faire état pour en déterminer les rapports. Après une longue étude purement physique des courbes, faite avec M. Massol, je ne pus tirer de véritables conclusions des inscriptions que par l'application de la méthode musicale dont je viens de parler ; ce qui est naturel, puisqu'il s'agit de *l'harmonie des sons* et non de celle des nombres. [1] Voici un exemple pris dans le résumé d'analyse des premiers résultats obtenus avec les quatres principales cloches de la Cathédrale de Montpellier. 1° La plus grosse, du poids de 2,800 kilos — d'après le dire du carillonneur — est un la_1 faisant 106 v-d. Nous avons inscrit 21 sons : le prédominant, 6 harmoniques inférieurs et 14 supérieurs. Le plus

[1] Le principe de cette méthode d'interprétation a fait l'objet d'une note présentée par M. J. Violle à l'Académie des sciences le 6 Janvier 1908. Et le résultat des quatre cloches : les 5 et 19 février 1912.

grave est un la-$_3$ faisant $6^v,^2/_3$ et le plus aigu, un mi$_5$ faisant 1280^v.[1] L'échelle *inférieure* contient les notes caractéristiques de l'accord de *septième mineure harmonique* de *dominante* : ré, fa♯, la, ut, qui oblige la détermination de Ré-$_5$ de $1^v,1$ comme *fondamentale réelle de l'échelle générale* et fait classer le *son prédominant* la$_1$ comme 96e harmonique de cette échelle. A l'audition, ce la$_1$ vibre accompagné de la résonance caractéristique de *tierce mineure harmonique de dominante* la$_1$, ut$_2$ = 7:6 ; c'est ce qui nous révèle sa *fonction* de 6e har., — 96 est un multiple d'octave du son 6 — et *qu'il faut* qu'il ait pour fondamentale *un ré* dont il n'est qu'un har. de quinte très aiguë, tout au moins dans le rapport 6:1. La véritable fondamentale ne peut être déterminée que d'après les rapports de l'ensemble des sons inscrits, constituant *l'échelle générale* du corps sonore étudié.

Dans l'ensemble des sons inscrits appartenant à *l'échelle supérieure* du prédominant la$_1$, nous trouvons les notes caractéristiques, de son accord, de *septième mineure harmonique* la, ut♯, mi, sol, constituant la base harmonique de son *échelle partielle*.

2° La 2e cloche, du poids de 2,400 kilos, donne un si$_1$ faisant 120 v-d. Sur 23 har. inscrits, il y en a 9 d'inférieurs, dont le plus grave fait $11^v,^1/_4$ = Fa♯-$_2$, faisant fonction de 9e har., la fondamentale réelle, ou son 1, est un mi-$_5$ qui ferait $1^v,^1/_4$. Le si$_1$, son prédominant, est 96e harmonique.

3° La 3e cloche, du poids de 1,400 kilos, donne un ut$_2$♯ faisant 135 v-d. Sur 23 har. inscrits, 10 sont inférieurs, allant jusqu'à si-$_3$ de $7^v,5$, en fonction de 8e har. Fondamentale réelle si-$_6$ de $0^v,9375$. L'ut$_2$♯, son prédominant, est 144e har.

4° La 4e cloche, du poids de 750 kilos, donne un mi$_2$ faisant 160 v-d. Nous avons inscrit 15 harmoniques, dont 8 inférieurs, allant jusqu'à la-$_2$ de $13^v,^1/_3$, en fonction de 12e har. La fondamentale réelle est un Ré-$_5$ qui ferait $1^v,11$. Le mi-$_2$, son prédominant, est 144e har.

Au point de vue purement physique, nous sommes en présence de *deux échelles différentes* données par ces quatre cloches. Dans les deux premières le son prédominant fait fonction de *dominante* — ou son 6 — par rapport à la fondamentale de *l'échelle générale ;* dans les deux autres, il est la *quinte de cette dominante*, ou *neuvième* du son fondamental réel.

Au point de vue musical, le phénomène est quasi-identique ; dans les deux cas le son prédominant est accompagné de la vibration de tierce

[1] J'ai adopté : de souligner d'un *trait*, le nom d'une note qui est *en fonction de septième harmonique.*

min. har. 7:6 qui donne à chacun de ces sons le rôle prépondérant de son 6, ou quinte de *fondamentale harmonique*. Par exemple, dans le cas de la cloche ut♯$_2$, accompagnée de mi$_2$ en fonction de 7e har. c'est fa♯$_1$ — ou ses octaves inférieures — qui est fondamentale harmonique de l'accord fa♯, la♯, ut♯, mi ; or ce fa♯, dans cette expérience, s'est inscrit dans les quatre octaves inférieures à ut♯$_2$: fa♯$_1$, fa♯$_0$, fa♯$_{-1}$ et fa♯$_{-2}$; mais il est accompagné *dans l'échelle inférieure* de la en fonction de tierce min. har. 7:6 vis-à-vis de fa♯ ; la coexistence de ces deux sons fait : que fa♯ devient à son tour une *dominante*, ayant au-dessous un si$_{-3}$ qui est sa fondamentale harmonique. Nous sommes en présence d'une agrégation harmonique : de deux accords de septième min. har. de dominante superposés. Dans tous les cas semblables que j'ai étudiés, les deux sons qui sont harmoniquement en contradiction et qui semblent ne pouvoir coexister simultanément, se sont toujours inscrits l'un dans le grave — échelle inférieure —, l'autre dans l'aigu — échelle supérieure — et pas à moins de quatre octaves d'intervalle de l'un à l'autre. Dans le cas de la cloche ut♯$_2$, ce sont les deux sons : la — en fonction de 7e har. de la 1re échelle inférieure : si, ré♯, fa♯, la — et la♯ en fonction de tierce majeure de la 2e échelle supérieure : fa♯, la♯, ut♯, mi.

Ces rapports sont conformes aux observations que j'avais faites sur un grand nombre de cloches, vibrant comme ces dernières, dans l'octave comprise entre sol$_1$ et sol$_2$ environ. Toutes faisaient entendre le son prédominant en fonction de *dominante* — ou son 6 — accompagné du son 7, formant intervalle de *tierce mineure harmonique* 7:6.

L'ignorance dans laquelle on était, de l'existence des *harmoniques inférieurs* constituant *l'échelle générale de vibration* d'*un corps sonore*, a fait qu'on n'a su voir aucune relation dans ces sortes d'échelles de sons ; on les considéra comme étant *inharmoniques*, parce que ces sons ne suivaient pas l'ordre naturel de l'*échelle supérieure*. Grâce à la méthode musicale d'interprétation — inspirée il y a juste *trente ans* par M. C. Saint-Saëns — il me fut possible de classer ces séries disparates de sons. [1]

En prenant pour exemple la 1ere cloche, nous trouvons au grave

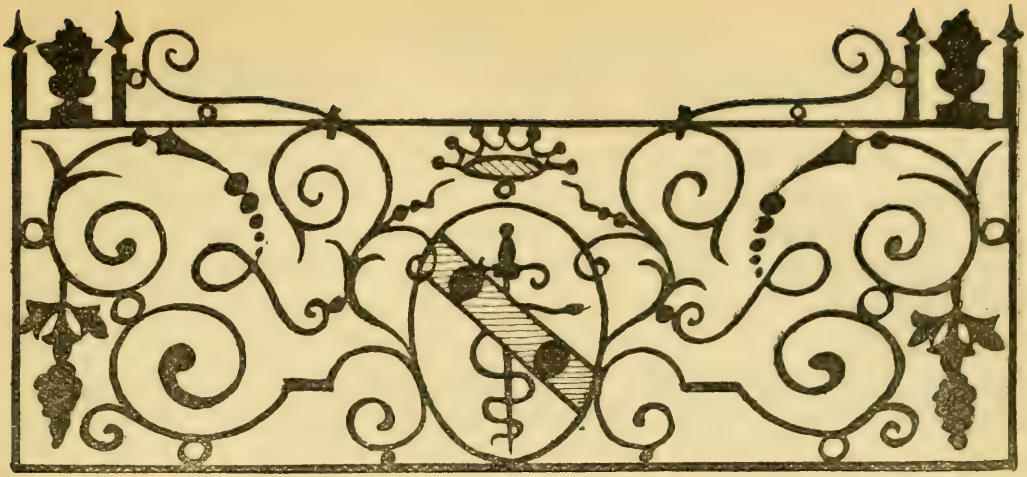
[1] Dans mon *acoustique musicale moderne*, je démontrerai : que les sons composant ce qu'on nomme *la série harmonique naturelle supérieure*, ne sont en réalité que les harmoniques de 1er ordre — les plus renforcés — composant *l'échelle partielle du son prédominant*. Les sons de cette échelle partielle sont ceux : que la manière d'être des corps sonores doit favoriser dans une certaine mesure, sans détruire pour cela ceux de l'échelle générale. On ne doit pas confondre : *échelle générale* d'un corps sonore, avec *loi générale de vibration des corps sonores*, laquelle embrasse tous les modes de vibration.

l'échelle d'un cor en ré — caractérisant la tonalité de sol majeur — et à l'aigu celle de sa dominante La — caractérisant la tonalité de Ré majeur. — Voilà donc deux échelles tonales bien caractérisées dans un même corps sonore et à la quinte l'une de l'autre — ce qu'on nomme *naturel*. — Qui donc a publié au cours de ces dernières années un travail très long et très consciencieux, pour démontrer : que l'enchaînement des tonalités par quintes était contraire à la nature et qu'il fallait lui substituer celui de quartes ? Ou ai-je donc lu aussi : que l'on exagérait beaucoup l'importance de l'accord de dominante, notamment pour formuler une *cadence parfaite* et qu'on pourrait bien lui substituer l'accord du 4e degré ? Les deux théories se confondent.

Est-ce que l'accord de *septième harmonique de dominante*, que l'on trouve *partout* et *toujours*, et *jamais* celui de *tonique* ! empêchera les musiciens de reconnaître : que la conclusion la plus parfaite est celle de la dominante à la tonique ? Il n'est pas d'ailleurs extraordinaire, qu'un morceau de musique, d'un caractère vague, suspensif et d'une harmonie moelleuse, laisse un certain charme en se terminant en *point d'interrogation*, comme la nature elle-même, sur l'accord de dominante. Mais ce n'est là qu'une impression et non pas une conclusion.

GABRIEL SIZES.

(A suivre.)



LETTRES ET AUTOGRAPHES DE LULLY

Nous savions déjà que si M. Pougin n'avait pas renoncé à écrire, il avait du moins cessé depuis longtemps de parcourir les livres et les revues où il est question d'histoire musicale. M. Pougin vient de nous en donner une preuve nouvelle en adressant à *l'Intermédiaire des chercheurs et des curieux* [1] une lettre qui dénote l'ignorance totale où il se trouve des travaux musicographiques de ces vingt dernières années. A propos de la disparition de la correspondance de Lully, il affirme avec solennité qu' " à part une ou deux quittances qui ont passé dans les ventes d'autographes avec la seule signature de Lully, on ne connaît pas de lui une seule lettre, un seul billet ". Devant cette assurance formelle, un chercheur M. Buron s'est empressé de publier comme inédite une lettre de Lully qu'il a copiée à la Bibliothèque Nationale. Hélas cette lettre relative aux réparations à effectuer dans la salle du Palais Royal est connue de longue date de tous les historiens de la musique et du théâtre. Nuitter et Thoinan y font de fréquentes allusions dans leur ouvrage sur les *Origines de l'Opéra français* (1886) et M. Bapst en donne la cote exacte [2] dans son *Essai sur l'histoire du théâtre* paru en 1893. Au reste il suffit de chercher le nom de Lully dans la table alphabétique des correspondants de Colbert pour y trouver l'indication de ce document.

Si cette lettre de Lully n'est point inconnue, ni inédite, elle n'est pas

[1] Numéro du 30 janvier 1912. Voir aussi l'article du *Menestrel* de février.
[2] Mélanges Colbert 165 f° I. Essai sur l'histoire du théâtre, p. 365.

davantage unique comme le veut M. Pougin. Sans faire entrer en ligne de compte les innombrables quittances, actes, baux portant la signature du Florentin, que détiennent les successeurs de Me Mouffle, de Me Gigault et de Me Charles, il existe une autre lettre, célèbre celle-là, vingt fois citée, écrite par Lully le 3 juin 1672 pour demander à Colbert d'intervenir contre les associés de Perrin qui s'opposaient à l'enregistrement de son privilège. Cette lettre découverte à la Bibliothèque Nationale par M. Ulysse Robert en 1874, parut pour la première fois dans la *Revue des documents historiques* d'Etienne Charavay. [1] Nuitter et Thoinan la reproduisirent intégralement dans leur ouvrage,[2] La Mara la traduisit en allemand,[3] de nombreux musicographes en citèrent des passages, enfin l'an dernier M. Tiersot la publia de nouveau dans ses *lettres de Musiciens écrites en français*. [4] Dans ces conditions on peut se demander comment M. Pougin a pu déclarer publiquement qu'on ne connaissait aucune lettre de J. B. Lully.

HENRY PRUNIÈRES.

[1] Octobre 1874.

[2] Les Origines de l'Opéra français, p. 252.

[3] Musikerbriefe.

[4] Rivista Musicale 1911, p. 36. — Signalons à ce propos que M. Tiersot a cofnondu les cotes des deux lettres de Lully et attribué à la missive du 3 juin 1672, la cote *Mélanges Colbert* 165, *f*° 1, qui est celle de la lettre relative aux réparations du Palais Royal. Ajoutons enfin que la vieille cote donnée par M. Ulysse Robert pour la lettre du 3 juin *(Bibl. Nat. Mélanges* 36, *f*° 206*)*, ne répond plus à aucun classement actuel. Il serait fort nécessaire de retrouver la cote exacte de ce document dont l'authenticité est d'ailleurs indiscutable.

SCHÖNBERG
ET LA JEUNE ECOLE VIENNOISE

Je ne crois pas qu'on connaisse rien en France des musiciens qui, à Vienne, peuvent être considérés comme les successeurs de Mahler, et comme les représentants des tendances actuelles et modernes de notre art musical. C'est pourquoi je me permettrai, non pas d'écrire un gros article sur la musique viennoise contemporaine, mais de présenter, un peu sèchement sans doute, quelque noms, quelques dates et quelques œuvres.

On sait la réputation musicale de Vienne au début du XIXe siècle. Au temps de Beethoven et de Schubert, la noblesse et la bourgeoisie éclairée se faisaient un devoir de protéger la musique. A partir de 1848 ce mécénisme changea, sans disparaître pourtant complètement. Puis vinrent les querelles du wagnérisme, qui divisèrent et absorbèrent l'opinion, et dont l'histoire nous conduit à la fin du siècle. En cette dernière époque trois hommes ont illustré notre ville : Brahms, Bruckner et Hugo Wolf. Le premier représente la musique de chambre, le second la symphonie, le troisième le lied lyrique.

Bruckner peut être comparé à César Franck s'il aura dans notre histoire la place d'un libérateur. Sa succession fut recueillie par Gustav Mahler (1860-1911) dont je ne dirai rien, les lecteurs de cette revue connaissant de longue date notre compatriote, par les beaux articles de M.M. Ritter et Casella.

Dans le même sillon que Mahler je nommerai M. Bittner, Konta, Walter, Streicher et Weigl.

Karl Bittner, né à Graz est, de profession, juge à Vienne. On peut le considérer comme un autodidacte. En ses heures de loisir, il écrivit les paroles et la musique d'un opéra " *Die rote Gred* " qui met aux prises un village du Danube et l'éternel féminin, personnifié par une gitane, puis un opéra comique, qui se passe à la fin du XVIIIe " *Der Musikant* ". Enfin il a terminé un opéra " *der Bergsee* ", histoire de guerre civile rustique. Les parties les plus belles des ses opéras sont les scènes populaires, où s'affirment ses tendances descriptives.

Robert Konta, né à Vienne en 1880, docteur en droit, composa un opéra romantique " *Das kalte Herz* ", une comédie chorégraphique " *der bucklige Geiger* ", des lieder, des ballades, et une symphonie en la mineur, œuvre d'énergie combative.

Bruno Walter premier chef d'orchestre à l'opéra est élève de Mahler. On a de lui une Fantaisie symphonique, une Symphonie, un quatuor, une sonate de violon et un recueil de Lieder. Inutile d'ajouter que son habitude de l'orchestre l'a rendu éminent technicien.

Théodor Streicher s'est voué exclusivement au lied. Descendant d'une vieille famille de notables viennois (son aïeul fut l'ami de Schiller) il voulut d'abord être acteur, puis se forma au chant, et se mit tout seul à composer, retiré dans une propriété à la campagne. Ses Lieder du *Knaben Wunderhorn* le rendirent célèbre dans toute l'Allemagne. Il mit en musique dernièrement les *Hafislieder* de Gœthe.

Karl Weigl s'est révélé au dernier festival de Zurich par une symphonie qui eut du succès. Il a composé un sextuor, un poème symphonique, et un quatuor d'archets qui remporta le prix Beethoven.

Citons enfin un indépendant, **Franz Schrecker**, né en 1878, qui en est à son troisième opéra. Il a trouvé des accents dramatiques nouveaux, et nous pouvons attendre quelque chose de son art mouvementé.

* * *

A côté de ces musiciens qui continuent les traditions de l'esprit romantique et classique, s'est formé un autre groupe, cherchant à affirmer des tendances nouvelles. Leur chef le plus en vue est **Arnold Schoenberg.**

Schönberg né le 13 septembre 1874 à Vienne s'est formé seul, en lisant

les œuvres de Bach, de Mozart et de Brahms; son instruction fut complétée par son beau-frère le musicien Alexandre de Zemlinski. En 1902, il dirigeait en qualité de chef d'orchestre, les tournées de Wolzogen en Allemagne. Sur la recommandation de Richard Strauss, il devint professeur de composition au Conservatoire Stern à Berlin. Environ vers cette époque les concerts entendirent parler de lui, et le quatuor Rosé donna la première audition de son sextuor " *Verklärte Nacht* ", devant un public tumultueux et hostile. Schoenberg revint à Vienne en 1904, et fut un des fondateurs de "l'Union des artistes compositeurs", dont Gustav Mahler fut le président. Là fut donnée sa Suite sur "*Pelléas et Mélisande*", puis des *Lieder*, puis le premier *quatuor à cordes*, œuvre de jeunesse, puis la *Kammersymphonie*. Un parti se forma contre Schönberg, un autre pour lui. Ils en viennent aux mains lors de la première du *second quatuor à cordes*, en décembre 1908, exécuté par Rosé, quatuor qui dans sa dernière partie s'associe une voix de femme. En 1910 on chanta les *Gurre Lieder*, composés depuis dix ans, et qui valurent à Schönberg un éditeur viennois. Le Conservatoire autorisa Schönberg à ouvrir un cours libre, qui vient d'être titularisé. Enfin, et toujours grâce à Rosé et à Oscar Fried, Schönberg a pénétré désormais dans les grandes villes d'Allemagne, non sans, d'ailleurs, éveiller les susceptibilités combatives de la critique. On peut en juger par l'article suivant qui parut le mois dernier dans un journal berlinois [1] et qui en résume beaucoup d'autres :

" Tout d'abord un aveu : je ne comprends absolument rien aux dernières compositions de Schönberg. Avec Strauss, Mahler, Reger, Debussy, Ravel, Delius, Busoni etc.... je ne suis pas toujours d'accord, mais je crois comprendre ce qu'ils veulent, et les procédés de leur technique ne m'imposent pas une énigme indéchiffrable. Chez Schönberg je ne saisis ni la volonté ni la méthode ; j'entends des sons, qui n'ont aucun rapport entre eux. Un secret instinct me dit que je suis en présence d'un homme qui fait avec le plus grand sérieux les plus grands efforts pour exprimer dans le langage des sons les plus hautes visions. Seulement il parle chinois ; et c'est d'après ses gestes que je dois deviner ce qu'il me dit. Parfois je puis saisir un mot, et voici que j'entends un cri d'âpre désespoir. Après cette seconde de génie, tout redevient grisâtre !

Arrivons aux détails. Le premier groupe de Lieder — œuvres déjà anciennes — est parfaitement compréhensible. On en louera le ferme dessin, mais, en somme, d'autres musiciens ont montré dans le même genre plus de perfection. Ce n'est là que l'entrée de Schönberg dans le domaine de notre art moderne. Aussitôt, voici le véritable Schönberg qui se rue sur l'auditeur sans défense. L'attaque débute par

[1] *Signale* du 7 février 1912. p. 180.

six morceaux de piano (1911) qui durent en tout cinq minutes, et dont on se remet assez vite. Doit-on prononcer le mot de morceaux à propos de ces tableautins de quelques mesures ? Six grimaces plutôt que le compositeur nous adresse, ou si l'on veut encore quelques mots entourés d'apostrophes ! A ces six aphorismes mystérieux succède la pièce de résistance du programme " le Livre des jardins suspendus " de Stefan George, cycle de Lieder. Quittons ici l'idée habituelle que nous nous faisons du lied pour ne voir qu'une déclamation sur laquelle le piano jette çà et là quelques sons isolés, quelque figure en brusque zigzag, quelque explosion de bruyante passion. Cette déclamation je la suis assez bien, j'en remarque les finesses, et aussi l'indifférent caprice, qui passe souvent à côté de l'expression vraie. Le role de piano me demeure hermétique. Pas de motifs qui aient un sens, pas de formes descriptives, pas d'appui pour le chant, pas d'intermèdes symphoniques. Sans rime ni raison — toujours d'après mon humble avis — des fragments font soudaine irruption, disparaissent aussitôt pour faire place aux gestes d'un fou, aux bégaiements d'un enfant. Et pourtant il se trouve dans ce cycle des endroits où, d'émotion, j'ai dû retenir mon souffle ! Peut-être est-ce là un essai pour laisser agir le son par le son, sans souci d'aucune composition ?

Quant aux trois pièces d'orchestre (1909) présentées sur deux pianos à 8 mains, je m'y refuse absolument. Au piano tout au moins, elles sont impossibles à prendre au sérieux. L'impression est celle des improvisations les plus hardies du "*petit Moritz*". Des visions effroyables, de terrifiants cauchemars nous étreignent sans que jamais rien n'apparaisse de la joie, de la lumière, de tout ce qui fait la vie agréable. Que misérables seront nos neveux si ce désespérant Schönberg devient jamais le représentant autorisé de leur sens musical !! "

* * *

Si l'on voulait se faire une idée des Schönberg pédagogue il faudrait ouvrir le Traité d'harmonie qu'il vient de publier. [1] On y trouverait un musicien moins révolutionnaire que ses œuvres ne le montrent. Lisons par exemple le chapitre où il traite des procédés du style moderne :

Puisque je ne recommande pas ces harmonies nouvelles, je n'ai pas à en discuter ici la valeur. Celui qui, de lui-même, ira jusque-là, n'a pas besoin de guide. Son oreille et sa sincérité le conduiront plus sûrement que tous les préceptes. Mais une autre raison me détourne encore de traiter ce sujet des formes modernistes, sans rester cependant au-dessous de ma tâche de pédagogue. Les traités nous donnent habituellement un système musical qui répond aux données de l'expérience, et à la notion du *beau*. Ils prescrivent, et aussi ils défendent ; ils présentent un ensemble de combinaisons possibles et ils en écartent un certain nombre sous le nom d'exceptions. Or, un système à exceptions n'est plus un système, du moins

[1] Vienne. Universal-Edition.

un système suffisant. Et précisément j'ai cru pouvoir démontrer — je voudrais que ce fut l'enseignement de ce livre — que ces exceptions n'ont ordinairement pas de fondement, et correspondent simplement à des préférences esthétiques. Elles représentent des étapes dans la voie qui conduit à la nature, et où ce présent ouvrage s'est engagé, avec la certitude d'être un jour lui-même dépassé. Comment pourrai-je donc formuler ici quelques-unes de ces règles, qui ne sont que des approximations, quelques-unes de ces exceptions que chaque jour voit naître et mourir ? Tous ceux qui m'ont suivi jusqu'ici ne sauraient attendre de moi ce chapître.....

D'ailleurs, que l'élève se serve de moyens anciens ou modernes, ses travaux n'en seront pas moins bons ou moins mauvais ; car tout dépend ici d'un certain rapport entre le talent naturel et la faculté de l'extérioriser. Or, le maître ne peut avoir d'influence que sur l'extériorisation. Et encore ! Cette faculté est-elle réellement éducable ? Ce n'est pas en imitant ses devanciers que l'artiste peut apprendre à s'exprimer. Le véritable artiste échappe en réalité à tout enseignement. On peut lui montrer *comment il doit faire*, en invoquant le témoignage d'autrui, mais c'est là un enseignement d'art, non un enseignement d'artiste. Le don de s'exprimer ne dépend pas des moyens d'expression mis à notre disposition. C'est plutôt l'incapacité qui tire profit de ces leçons ; puisqu'elle ne saurait s'en passer, et qu'elle vit d'imitation. L'œuvre de l'artiste vraiment doué se différencie toujours de la littérature qui lui a servi de modèle ; elle est écrite avec la préoccupation d'un artiste et non de l'art en général.

Oui, je ne recommande pas à l'élève l'emploi des moyens modernes. Certes ! il doit se faire la main, et devenir capable d'exécuter ce que l'esprit peut un jour lui suggérer. Pour cela les moyens traditionnels lui suffisent. Les autres n'ont rien de nuisible, évidemment, mais ils sont encore soumis à des droits d'auteurs, qui les défendent contre les entreprises du premier venu ! Ceux qui ont réellement la vocation les découvriront bien, et d'une façon qui légitimera leur emploi. Ceux qui veulent se faire la main n'en ont que faire. Plus tard ces procédés eux-mêmes, tomberont dans le domaine commun. Mais alors on ne s'en servira plus pour se donner à bon compte une *personnalité*.

Qu'on me laisse donc éviter toute doctrine esthétique à propos de ces styles nouveaux. Celle-ci se produira bien sans doute à quelque jour. Ou bien ne se produira pas. Elle sera peut-être utile, peut-être fâcheuse. Espérons qu'elle sera prudente et se bornera à constater : voici les cas reconnus bons jusqu'à présent ; si les autres n'ont pas encore conquis les suffrages, cela viendra sans doute.... "

On pourrait compléter ces notes, en citant les déclarations que Schönberg adressait dernièrement à un ami :

" Je m'efforce de laisser libre cours à mes émotions conscientes ou inconscientes, à mes sentiments, à mes instincts ; de telle sorte que, dans cette transposition musicale de ma personnalité, il y ait le moins de perte possible. Pour moi, la forme n'est pas le but, ou l'un des buts du travail artistique, mais un adjuvant, qui

a sa raison d'être parce que la transposition en question ne saurait toujours être parfaite, un adjuvant nécessaire pour transformer en *énergie* les *calories* perdues, et qui, là où les forces de l'expression directe font défaut, satisfait notre besoin d'une apparente logique. — C'est avouer hautement, n'est-ce-pas, que ma musique n'est que la représensation de moi-même."

Tel est l'homme, dont Paris va bientôt entendre pour la première fois quelques œuvres et qui sera certainement classé parmi les compositeurs les plus " avancés " de notre temps. [1]

Depuis son retour à Vienne Schönberg a vu se réunir autour de lui des partisans, dont quelques-uns font école. Ces sont MM. **Karl Horwitz**; **Heinrich Jalowetz** ; **Alban Berg** et l'élève préféré M. **Anton von Webern**[2] par qui les tendances de Schönberg se trouvent encore accusées.

L'avenir dira ce que sera cette jeune école, réunie au pays de Haydn, de Schubert et de J. Strauss, et si ces premières années du XXe siècle auront été pour la musique en Autriche ce que le début du XIXe fut jadis, au temps glorieux de Beethoven.

EGON WELLESZ.

ARNOLD SCHOENBERG

Caricature par Rudolf Hermann

(*Schoenberg se pique de peinture et Vienne a déjà vu une exposition de ses œuvres audacieuses.*)

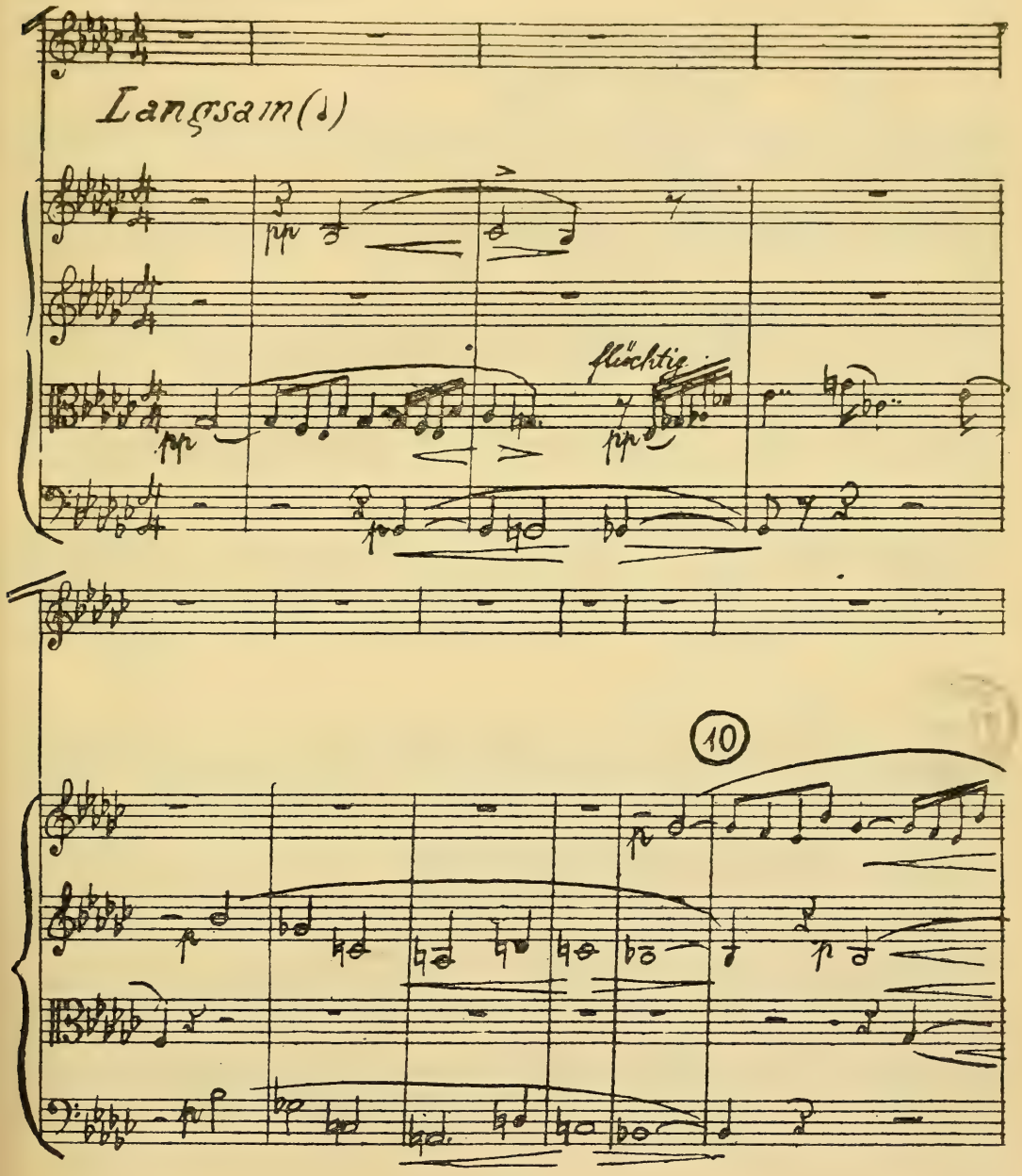
[1] Nous donnons ici, avec la bienveillante autorisation du Directeur de l'Universal Édition de Vienne, notre ami le Dr Hertzka, le troisième morceau du second quatuor de Schönberg.

[2] Il faut y joindre le signataire de ces lignes, trop modeste pour se nommer ici (Note de la Rédaction).

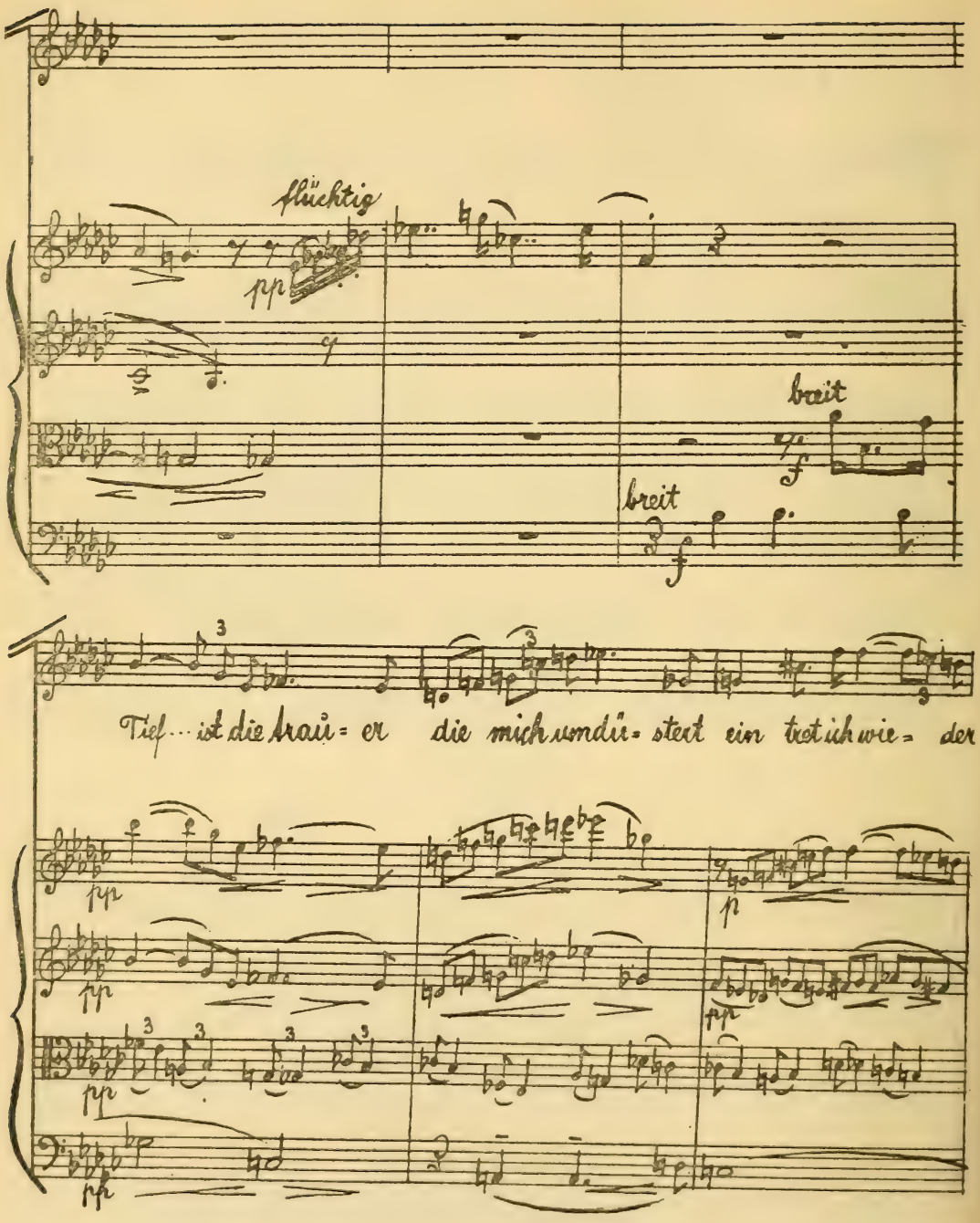
SECOND QUATUOR A CORDES[1]

IIIe PARTIE

LITANIE DE STEPHAN GEORGE. A. SCHŒNBERG.



[1] Édité par l'Edition Universelle, en dépôt chez ROUART, LEROLLE ET CIE, 18, Boulevard de Strassbourg.


flüchtig
pp
breit
f
breit
f
Tief ... ist die Trau = er die mich umdü = stert ein tret ich wie = der
pp
pp
pp
pp
p
pp

Herr! in dein haus Lang war die

ein wenig bewegter
(II. Zeitmaß)

esprr.

belebter

rei= se matt - - - - - - - - sind die

20

cresc - - - - - - - - - - - -

glie= der, leer ..... sind die schrei= ne,

p deutlich

cresc

cresc

ff

voll ..... nur .....

etwas zurückhaltend ---

ff

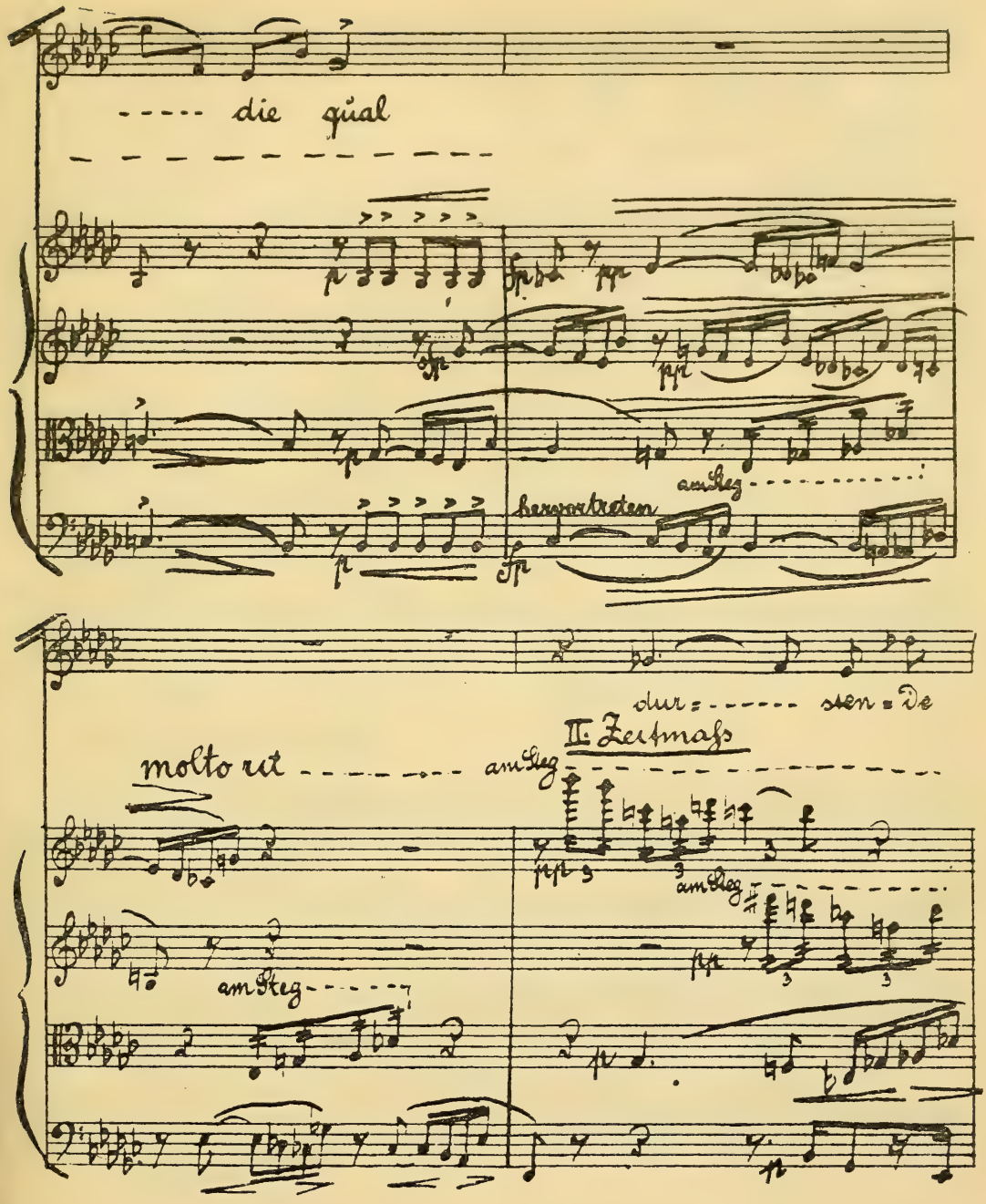
ff

ff

breit

f

f breit


die qual
am Steg
hervortreten
dur = sten = De
II. Zeitmaß
molto rit
am Steg
am Steg
am Steg

zin- ge darbt nach dem wei- ne, hart - - -

30

wieder gewöhnlich

- - - - - - - war ge-strit- ten, starr ist mein

langsamer werdend

- - -, wieder gewöhnlich

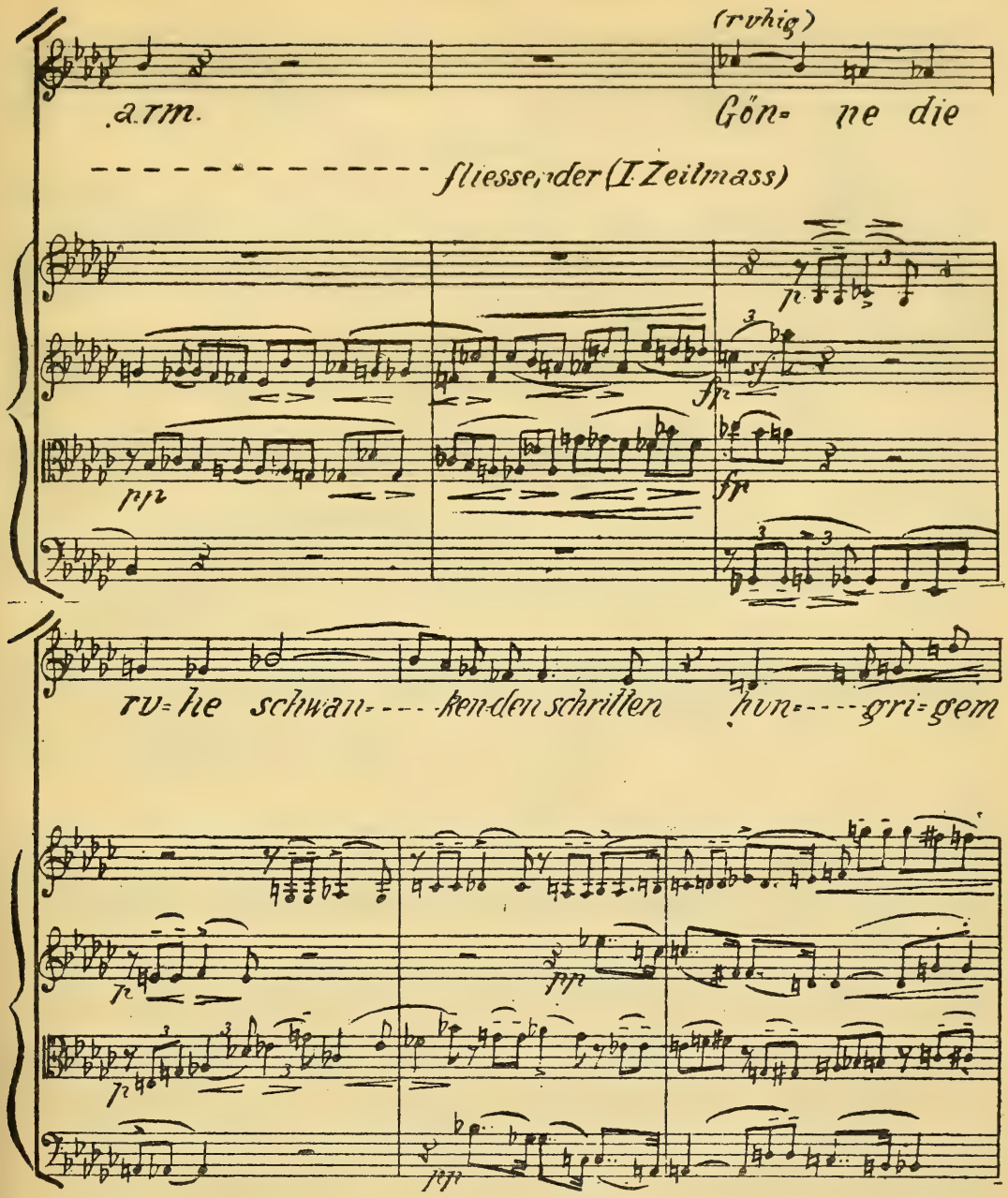
f

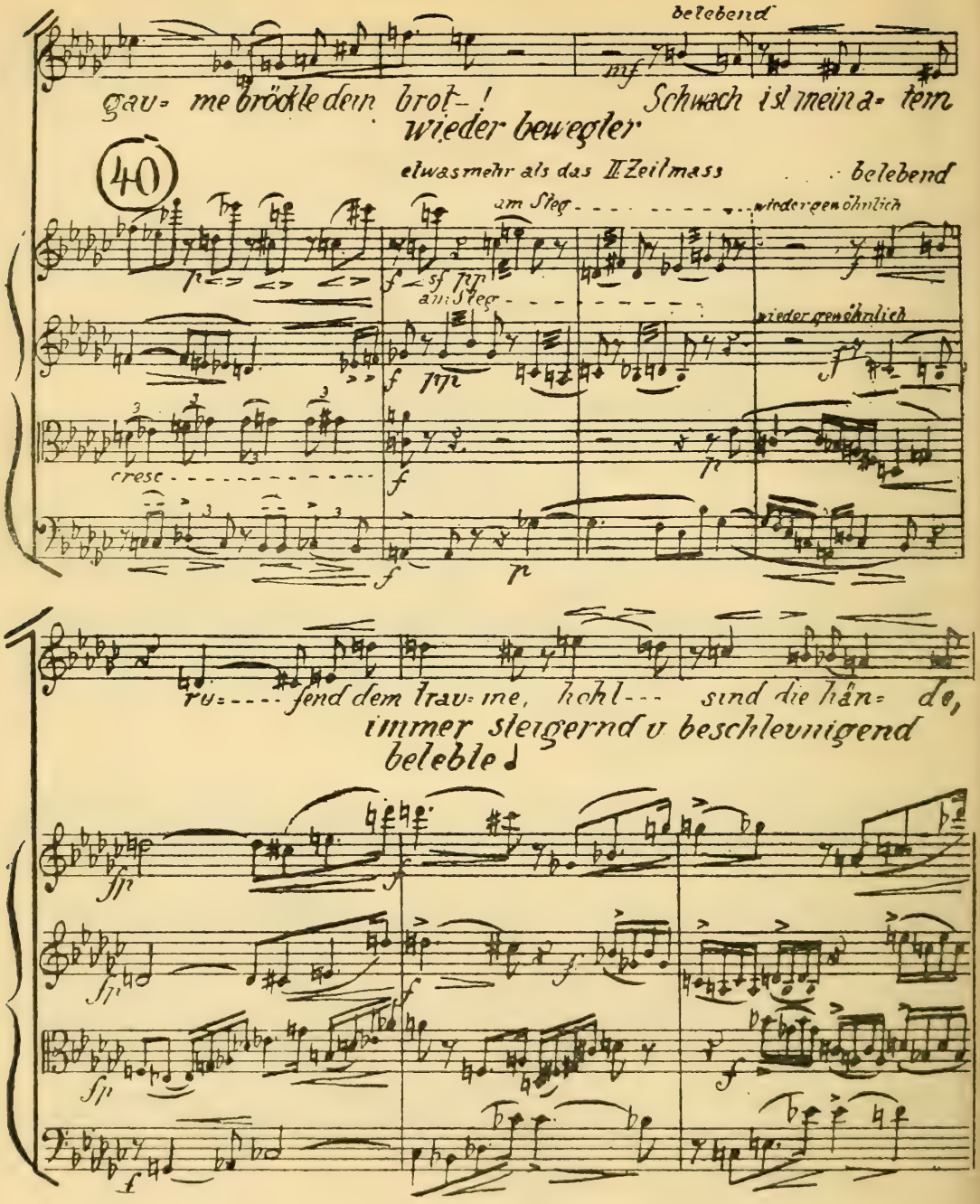
f

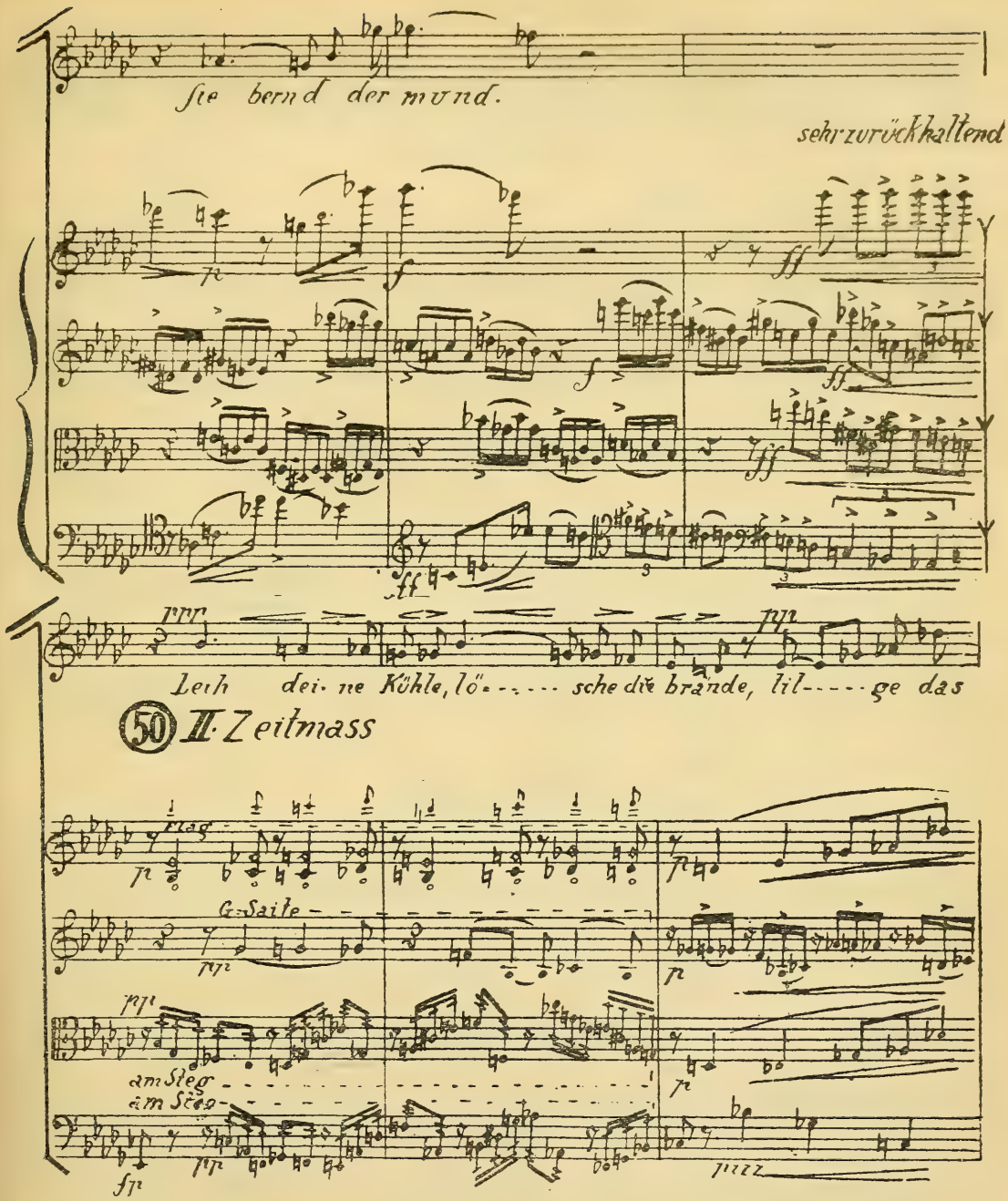
f

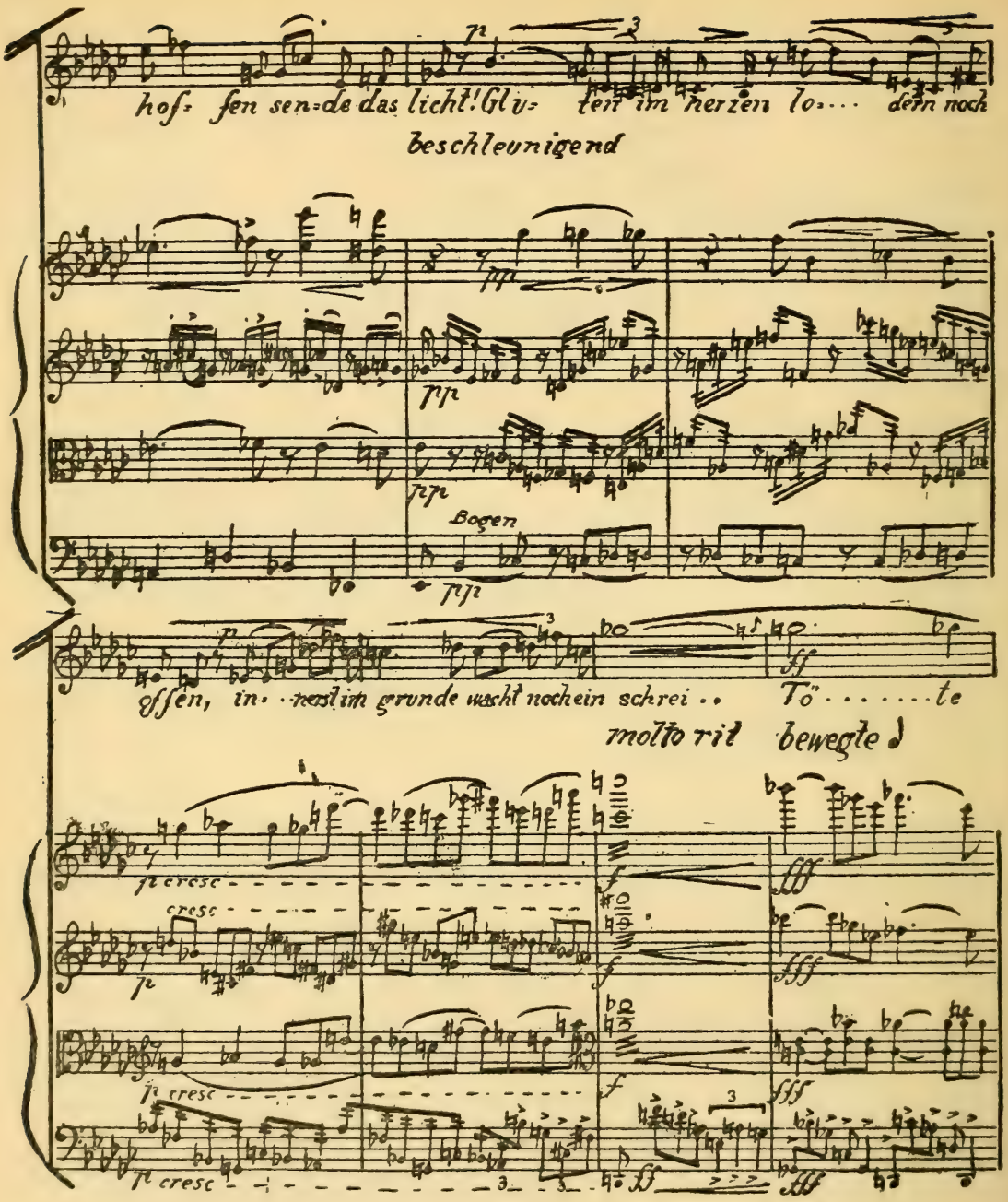
f

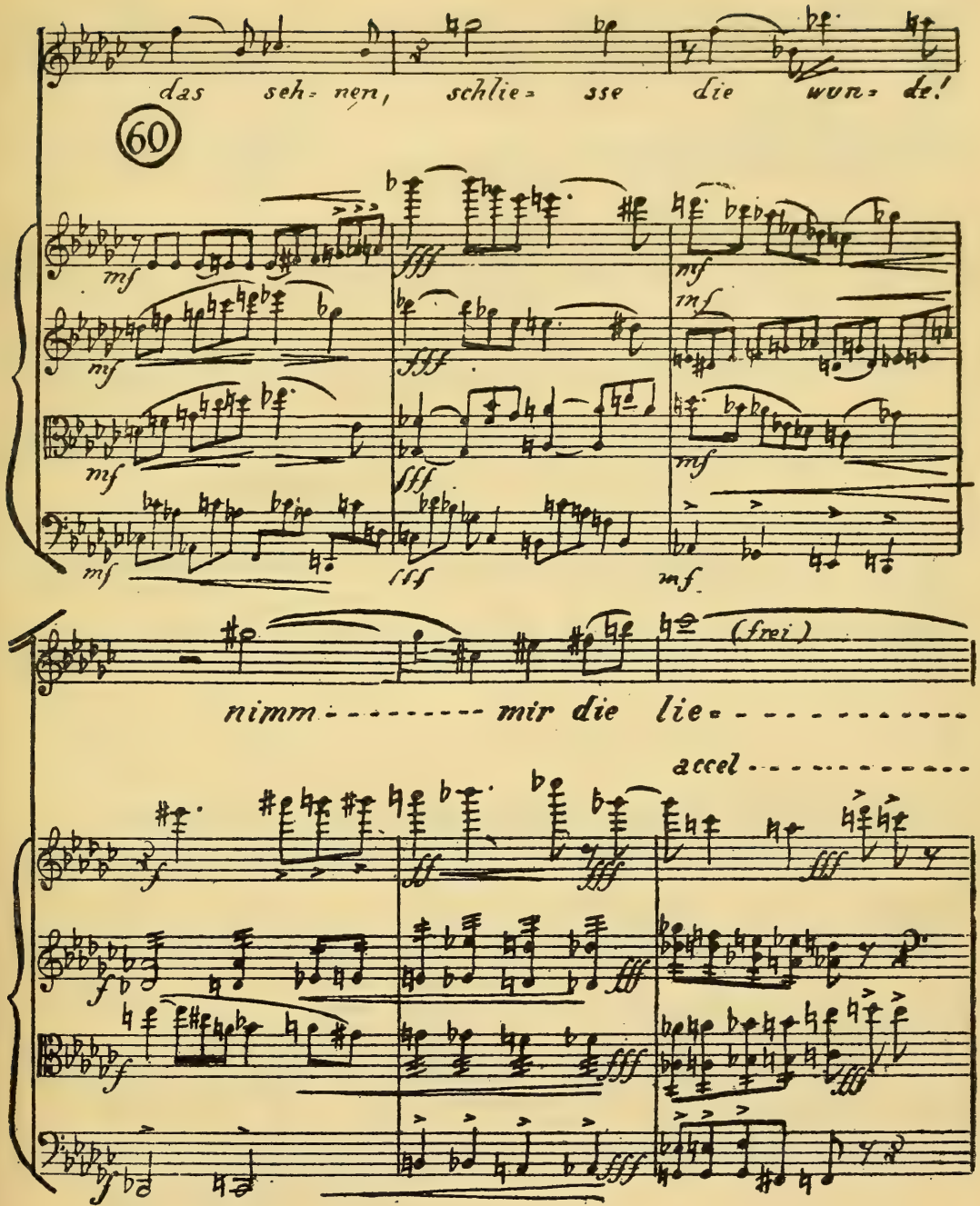
fr

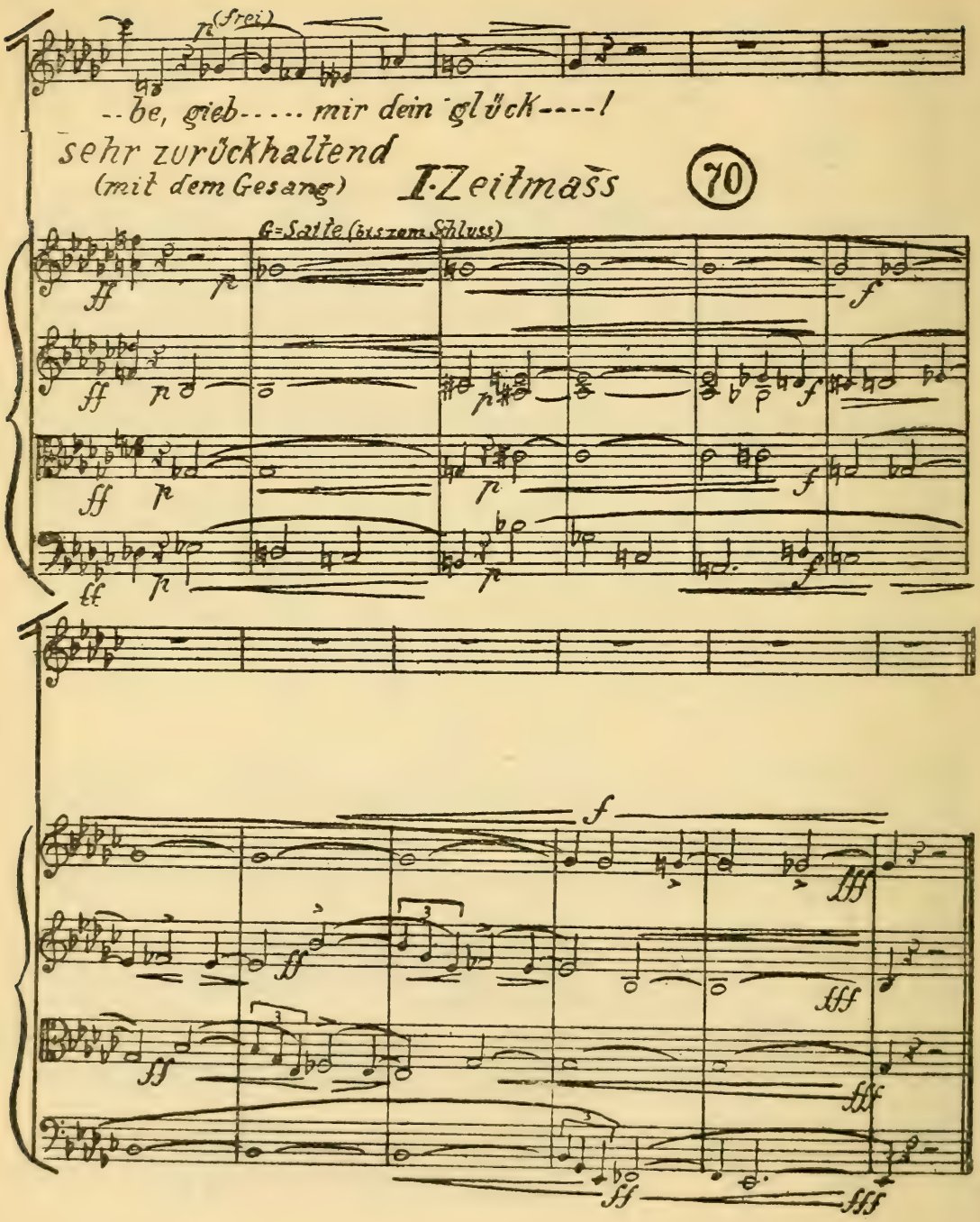

(ruhig)
arm.
Gön- ne die
fliessender (I Zeitmass)
pp
fp
sf
fp
ru- he schwan- - - - ken-den schritten hun- - - - gri- gem
p
pp
p
pp

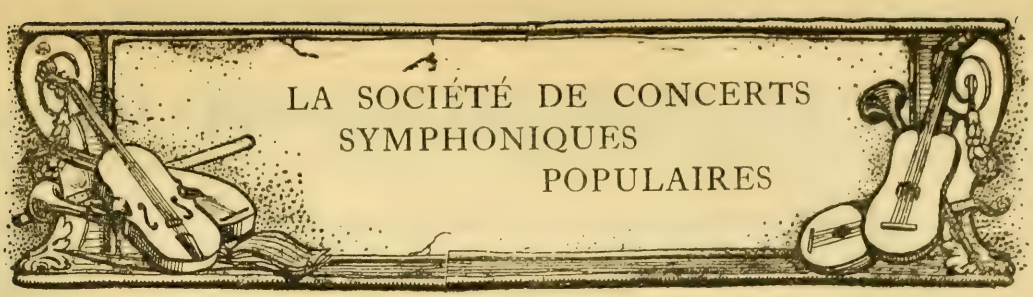

belebend
gau= me bröckle dein brot-! Schwach ist mein a= tem
wieder bewegter
40
etwas mehr als das II Zeitmass
belebend
am Steg
wieder gewöhnlich
am Steg
wieder gewöhnlich
cresc
ru= fend dem trau= me, hohl--- sind die hän= de,
immer steigernd u beschleunigend
belebt


sie bernd der mund.
sehr zurückhaltend
Leih dei- ne Kühle, lö- - - - - sche die brände, lil- - - - - ge das
50 II. Zeitmass
Mag
G-Saite
am Steg
am Steg


hof= fen sen=de das licht! Gli= ten im herzen lo.... denn noch
beschleunigend
pp
pp
pp
Bogen
pp
offen, in= nen! im grunde wacht noch ein schrei .. Tö.....te
molto rit
bewegte
pp cresc
cresc
pp
pp cresc
pp cresc
f
f
f
fff
fff
ffff
ff
fff


das seh= nen, schlie= sse die wun= de!
60
mf
fff
mf
mf
mf
mf
fff
fff
fff
mf
mf
(frei)
nimm - - - - - - - - mir die lie - - - - - - - - - - - -
accel - - - - - - - - - - - -
f
ff
fff
fff
f
fff
fff
f
fff
fff


(frei)
-- be, gieb - - - - mir dein glück - - - - !
sehr zurückhaltend
(mit dem Gesang)
I. Zeitmass
70
G-Saite (bis zum Schluss)



Les fondateurs de la *Société de Concerts Symphoniques Populaires* m'ont fait l'honneur de me demander quelques mots de présentation au public de *S.I.M.* Bien que leurs noms et leur œuvre les recommandent assez, je les remercie de l'occasion qu'ils m'offrent de défendre, avec eux, une cause qui m'est chère.

Pour quiconque observe la vie artistique en France, aucune question n'est plus grave que celle des rapports entre l'art et l'ensemble de la nation. Aux grandes époques, comme le moyen-âge français et la Renaissance italienne, ces rapports furent étroits et constants. Actuellement, ils n'existent presque plus. La porte de communication est close entre le peuple et l'art — j'entends l'art digne de ce nom. A peine le peuple a-t-il accès dans nos théâtres ; et nos grands concerts lui sont entièrement fermés. Bien plus, la petite bourgeoisie, le monde des étudiants pauvres, voient de jour en jour se restreindre la modeste place qui leur était accordée. Depuis vingt ans, le mal n'a fait que s'accentuer. Nous avons connu jadis des concerts symphoniques, où, comme chez Pasdeloup, un homme du peuple, un étudiant, pouvaient, pour 0,50 ou 0,75 centimes, s'asseoir à la table de l'art, qui console et illumine la vie. A présent, malheur aux pauvres ! La cherté croissante des places assure à ceux qui sont riches l'insolent privilège de jouir de l'œuvre des génies, — ces génies dont plusieurs, parmi les plus grands, sont les fils du mariage mystique de l'Art avec la Pauvreté.

Comme le dit la circulaire que j'ai sous les yeux, [1] " *chacun sait quels sont les prix des concerts dominicaux à Paris. A la Salle Gaveau, les dernières places à 2 et 3 francs, de nombre fort restreint, obligent leurs possesseurs à écouter debout un concert durant au moins deux heures et demie, et à racheter ainsi une joie intellectuelle par un véritable supplice physique. Au Châtelet, il existe au dernier amphithéâtre, une certaine quantité de places assises à un et*

[1] *Projet de fondation d'une Société de Concerts Symphoniques Populaires à Paris.*

CONCERTS SYMPHONIQUES POPULAIRES du TROCADÉRO

Administration des Concerts A. DANDELOT
Places à 1, 2, 2.50, 3 et 4 francs

I. — LE JEUDI 18 AVRIL 1912, à 9 heures du soir

AVEC LE CONCOURS DE

MM. GEORGES ENESCO et JEAN REDER, Mesdames M. DE WIENIAWSKA et MARIA FREUND

DES CHŒURS DE L'ÉCOLE DE CHANT
CHORAL (FONDATION D'ESTOURNELLES DE CONSTANT).

A) Ouverture des " Maîtres Chanteurs " . . . . . WAGNER
B) Concerto pour violon (en mi) . . . . . BACH
C) Symphonie n° 9 (avec chœur) . . . . . BEETHOVEN

Chœurs et orchestre : 600 exécutants.

II. — LE JEUDI 25 AVRIL 1912, à 9 heures du soir

AVEC LE CONCOURS DE M. PABLO CASALS

HAYDN — MOZART — BEETHOVEN

A) Symphonie en mi bémol (n° 39) . . . . . MOZART
B) Concerto pour violoncelle . . . . . HAYDN
C) Ouverture de " Léonore " (n° 3) . . . . . BEETHOVEN
D) Symphonie héroïque (n° 3) . . . . . "

III. — LE JEUDI 2 MAI 1912, à 9 heures du soir

AVEC LE CONCOURS DE M. LOUIS DIÉMER

HAYDN — MOZART — BEETHOVEN

A) Symphonie en ré. . . . . HAYDN
B) Concerto pour piano (en ré mineur) . . . . . MOZART
C) Ouverture d' " Egmont " . . . . . BEETHOVEN
D) Symphonie en ut mineur (n° 5). . . . . "

IV. — LE JEUDI 9 MAI 1912, à 9 heures du soir

AVEC LE CONCOURS DE M. R. PLAMONDON

BEETHOVEN — PREMIERS ROMANTIQUES

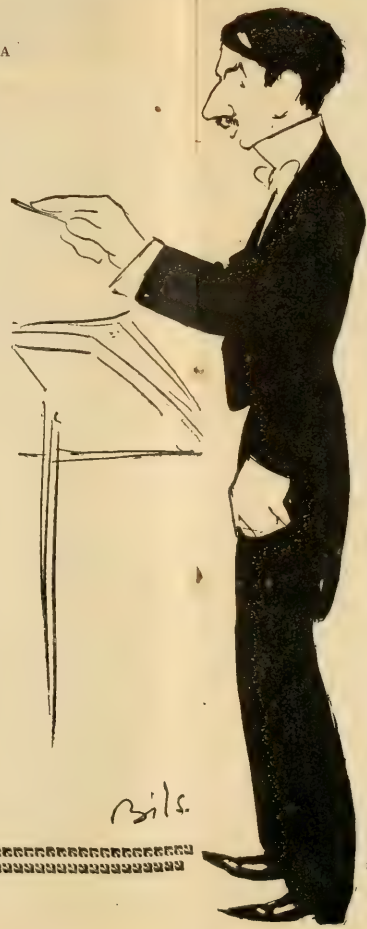
A) Ouverture du " Freischütz " . . . . . WEBER
B) Symphonie inachevée . . . . . SCHUBERT
C) Deux marches (instrumentées par Casella) . . . . . "
D) " *A la bien-aimée absente* " (cycle de lieder) . . . . . BEETHOVEN
E) Symphonie n° 7 . . . . . "

V. — LE JEUDI 16 MAI (Ascension) à 9 heures du soir

AVEC LE CONCOURS DE M. CORTOT

ÉCOLE ROMANTIQUE

A) Ouverture de la " Grotte de Fingal " . . . . . MENDELSSOHN
B) Concerto pour piano . . . . . SCHUMANN
C) Symphonie fantastique . . . . . BERLIOZ
D) " Mazeppa " . . . . . LISZT



VI. — LE JEUDI 23 MAI 1912, à 9 heures du soir

AVEC LE CONCOURS DE MADAME FÉLIA LITVINNE

BRAMHS — WAGNER

A) Symphonie en ut mineur (n° 1). . . . . BRAMS
B) 1. Prélude du 1er acte de " Tristan et Yseult " . . . . . WAGNER
2. Mort d'Yseult . . . . . "
C) Les murmures de la forêt (de " Siegfried ") . . . . . "
D) 1. Marche funèbre du " Crépuscule des Dieux " . . . . "
2. Scène finale

VII. — LE JEUDI 30 MAI 1912, à 9 heures du soir

AVEC LE CONCOURS DE MM. V. D'INDY, RISLER ET J. BONNET

LA SYMPHONIE MODERNE FRANÇAISE

A) Symphonie en ré mineur . . . . . FRANCK
B) Symphonie sur un chant montagnard français (avec piano) V. D'INDY
sous la direction de l'auteur
C) Symphonie n° 3 (avec orgue) . . . . . SAINT-SAENS

VIII. — LE JEUDI 6 JUIN 1912, à 9 heures du soir

AVEC LE CONCOURS DE M. JACQUES THIBAUD

ÉCOLE MODERNE FRANÇAISE

A) " L'Arlésienne " (1° suite) . . . . . BIZET
B) Entr'acte de " Messidor " . . . . . BRUNEAU
C) " L'apprenti sorcier . . . . . DUKAS
D) Pavane (avec chœurs) . . . . . FAURÉ
E) Symphonie espagnole pour violon . . . . . LALO
F) Prélude à l'Après-midi d'un faune . . . . . DEBUSSY
G) Ouverture de Gwendoline . . . . . CHABRIER

IX. — LE JEUDI 13, JUIN 1912, à 9 heures du soir

ÉCOLE MODERNE ÉTRANGÈRE

A) Introduction et cortège nuptial (de l'opéra " le Coq d'or "). RIMSKY-KORSAKOW
B) Symphonie n° 4 (avec soprano solo). . . . . G. MAHLER
C) " Till Eulenspiegel " . . . . . R. STRAUSS
D) Deux rapsodies roumaines . . . . . G. ENESCO
sous la direction de l'auteur

X. — LE JEUDI 20 JUIN 1912, à 9 heures du soir

AVEC LE CONCOURS DE M. RAOUL PUGNO

ÉCOLE MODERNE FRANÇAISE

A) Hymne à la justice . . . . . MAGNARD
B) Concerto pour piano en ut mineur . . . . . SAINT-SAENS
C) Suite française . . . . . ROGER DUCASSE
D) Variations symphoniques (pour piano) . . . . . FRANCK
E) Rapsodie Viennoise. . . . . FL. SCHMITT

ORCHESTRE DE 80 A 100 EXÉCUTANTS

Chef d'Orchestre : ALFRED CASELLA

deux francs ; mais ces places, non numérotées, ne se louent pas à l'avance ; et il n'est pas rare de voir, les dimanches où le programme est particulièrement tentant, la "queue" se former Avenue Victoria, dès dix heures du matin, parfois sous la pluie ou la neige."

Un tel état de choses est un scandale dans tout Etat moderne, à plus forte raison dans un Etat démocratique.[1] Il ne s'agit pas de ressasser les éternels lieux-communs pour et contre le peuple. Il ne s'agit pas de prêter au peuple je ne sais quelles vertus magiques, ou de les attribuer à une élite aristocratique, seule capable de sentir et comprendre les œuvres d'art. Il s'agit de savoir si l'art n'est rien autre qu'un luxe superflu, ou s'il est essentiel à la vie, s'il a une vertu morale, s'il est une lumière pour l'esprit, une joie pour l'intelligence, un bienfait pour le cœur. En ce cas, cette joie, ce bienfait, cette lumière, vous les devez à tous. Peu importe que tous ne soient pas disposés à en jouir. Vous devez faire que ces biens soient à la disposition de tous. Une grande nation moderne (je ne dis même pas une république), qui manque à ce devoir, est criminelle. Et son crime se retourne contre elle. Ce n'est pas seulement le peuple, c'est l'élite, c'est l'art, c'est la nation tout entière qui en souffre.

Tout se tient. "Aux grands siècles, dit Viollet-le-Duc, l'art était partout, parce qu'il était compris de tous." Il était compris de tous, parce qu'il était donné à tous. — Etablissez entre l'art et le peuple des rapports constants, le peuple ne sera pas seul à y gagner des joies intelligentes qui l'ennobliront ; l'art se nourrira, en échange, de ces milliers d'âmes aspirées par sa flamme. Si vous voulez que l'art ne soit pas seulement une lampe pâle et pure qui brûle sur un autel, mais un grand feu qui réchauffe et éclaire, nourrissez-le ; jetez-y toutes les passions et toute la vie du monde. Ces passions, cette vie, manquent trop souvent à notre musique. Un critique, dont le témoignage n'est pas suspect, (car nul n'a mieux que lui senti la grandeur et la nouveauté de notre école française contemporaine), M. Jean Marnold, dit, dans un livre récent :[2]

"Notre art sans laideurs, harmonieux, impeccable, subtil, paraît fade souvent auprès de tel chef-d'œuvre inégal et violent de l'art germanique... Notre sentiment inné du ridicule, notre goût, notre

[1] Il est juste de rendre hommage aux tentatives qui ont pu être faites pour y remédier, soit par des œuvres d'éducation musicale collective, comme l'Association de chant choral, soit par des œuvres de vulgarisation musicale, disposant de moyens beaucoup trop restreints, mais extrêmement actives, comme les Concerts-Rouge et les Concerts-Touche.

[2] *Musique d'autrefois et d'aujourd'hui*, 1912.

pudeur, nous dissuadent de nous livrer, nous induisent à notre insu en un culte de la beauté plastique, dont notre mentalité lucide se satisfait trop volontiers, peut-être. L'écueil de l'impassibilité, voire olympienne, est la virtuosité oiseuse. Redoutons-en la conclusion décevante."

Notre art musical est le premier du monde, par ses qualités aristocratiques ; mais (à part des exceptions, comme ce Florent Schmitt, dont le public du Châtelet acclamait, l'aûtre jour, le *Psaume* monumental), il manque de sang. Ranimez-le. Il n'est pas question d'abdiquer son aristocratie de goût et de sensibilité. Mais un grand aristocrate doit savoir parler à tous et dompter la foule aux mille têtes. Les Dante, les Giotto, les Raphaël, les Rubens, les Molière, les Dickens, les Tolstoï, l'ont su faire. Un grand artiste qui voit devant lui, face à face, tout un peuple, ne songe plus à la médiocrité de chaque individu, pris à part ; il se sent remué par les puissants courants qui remuent cet océan humain ; il participe aux forces obscures et fatales de la vie collective ; elles le soulèvent au-dessus de ses préoccupations personnelles; sa pensée ni son art n'y perdent rien ; d'instinct, son rythme s'élargit, son souffle devient plus vaste, les lignes de son discours s'épurent et se développent avec une ampleur d'épopée. Qui a une fois entendu dans un *Musikfest* rhénan, exécuter par tout un peuple pour tout un peuple un oratorio colossal de Hændel, pareil à une montagne de la Bible qui chante, ou une cantate de J. S. Bach, bruissante comme la mer innombrable, aura toujours la nostalgie de cet art magnifique, où boivent des milliers d'âmes.

Ne faisons pas de la musique de France une propriété particulière. Ouvrons les écluses. Qu'elle arrose largement cette généreuse terre de France ! Ne dites pas d'avance, avec un scepticisme dédaigneux et chagrin, qu'il n'en résultera rien. Que savez-vous des moissons à venir ? Que chacun fasse son œuvre et sème le bon grain ! La terre fera le reste.

Saluons donc l'effort de M. Casella, et applaudissons à la libéralité de ceux qui lui ont permis de le tenter, comme au noble empressement de tant de grands artistes à lui offrir leur concours désintéressé. Ce n'est pas d'aujourd'hui que nous connaissons la générosité de cœur d'une élite française et tout ce qu'elle donne inlassablement de son labeur, de sa fortune et de son génie aux œuvres artistiques et sociales. Nous regrettons que la Ville de Paris n'ait pas, jusqu'ici, marqué son intérêt à ces concerts, qu'il eût été de son devoir, non seulement de soutenir, mais

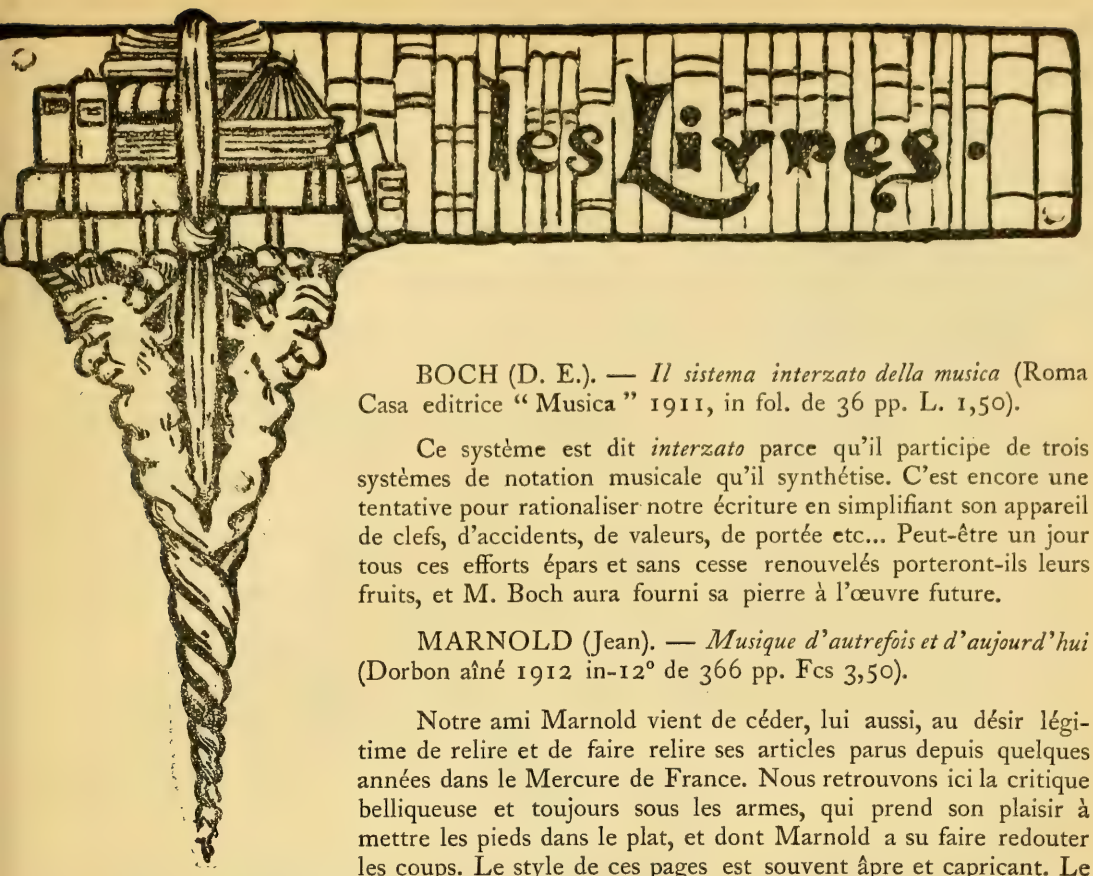
d'organiser. Il est fâcheux aussi que l'Etat n'ait pu accorder à la Société la salle du Trocadéro pour le dimanche en matinée : car on ne peut guère compter sur le peuple, quand on le convie à des spectacles, dans les jours de travail ; ce serait beaucoup demander à celui qui a peine toute la journée que de vouloir qu'il veillât jusqu'à onze heures du soir ou minuit, pour entendre de la musique. Enfin, nous espérons que, si le succès vient confirmer l'attente des fondateurs de la Société, le nombre des places à 0,50 centimes sera augmenté.[1] Il est clair que, dans l'état de choses actuel, les Concerts Symphoniques du Trocadéro s'adressent surtout à la jeunesse intellectuelle peu fortunée ; et c'est aussi le premier public qu'il faut atteindre, le plus intéressant, et celui qui souffre le plus de la privation de l'art.

Le programme de la première année est bien choisi. Il comprend, pour les six premiers concerts, de beaux spécimens des œuvres classiques, (où nous regrettons seulement l'absence du nom de Hændel); pour les quatre derniers, il fait appel aux maîtres contemporains français et étrangers, sans distinction d'écoles, en donnant la préférence aux œuvres du style le plus clair et le plus sain.

La direction artistique de l'œuvre a été confiée à M. Casella. Par sa personnalité énergique et volontaire, par sa large sympathie artistique qui l'élève au-dessus des partis musicaux, par son expérience de *capellmeister* acquise avec les plus célèbres orchestres étrangers (le *Concert-Gebouw* d'Amsterdam, la *Philharmonique* de Berlin, etc.), M. Casella est un de nos jeunes maîtres français les mieux qualifiés pour conduire cette difficile entreprise et pour la faire triompher. Nos vœux l'y accompagnent. Il dépend un peu de nous tous qu'il réussisse dans une œuvre qui nous intéresse tous. Quoi qu'il arrive, M. Casella aura l'honneur de l'avoir osée.

ROMAIN ROLLAND.

[1] Il est, d'après le *Projet* que j'ai sous les yeux, de 460, contre 1000 places à 1 francs, 1840 à 2 francs, 800 à 3 francs, et 328 à 4 francs.



BOCH (D. E.). — *Il sistema interzato della musica* (Roma Casa editrice " Musica " 1911, in fol. de 36 pp. L. 1,50).

Ce système est dit *interzato* parce qu'il participe de trois systèmes de notation musicale qu'il synthétise. C'est encore une tentative pour rationaliser notre écriture en simplifiant son appareil de clefs, d'accidents, de valeurs, de portée etc... Peut-être un jour tous ces efforts épars et sans cesse renouvelés porteront-ils leurs fruits, et M. Boch aura fourni sa pierre à l'œuvre future.

MARNOLD (Jean). — *Musique d'autrefois et d'aujourd'hui* (Dorbon aîné 1912 in-12° de 366 pp. Fcs 3,50).

Notre ami Marnold vient de céder, lui aussi, au désir légitime de relire et de faire relire ses articles parus depuis quelques années dans le Mercure de France. Nous retrouvons ici la critique belliqueuse et toujours sous les armes, qui prend son plaisir à mettre les pieds dans le plat, et dont Marnold a su faire redouter les coups. Le style de ces pages est souvent âpre et capricant. Le point de vue de l'auteur est purement musical. Au gré de M. il n'est jamais assez question de musique dans les ouvrages de la critique moderne. On sent bien que M. a d'autres tendances que ses confrères, et ce présent volume marque l'impatience de prendre position dans le débat, toujours ouvert, de la musicologie. Nous attendons, nous aussi, la grande œuvre définitive, dans laquelle *l'ami des harmoniques* exposera ses propres conceptions. F. E.

SERVIÈRES (Georges). — *Emmanuel Chabrier* (Alcan 1911 in-12 de 151 pp. Fcs 2,50).

Ce *sacré Chabrier* méritait bien un portrait sérieux et grave comme celui que vient de nous donner de lui M. Servières. La figure joviale de l'auteur de Gevendoline est entrée dans l'histoire, et la musique française doit conserver le souvenir d'un des plus prodigieux exemples d'exubérance qu'on ait jamais vus.

C'est à ce devoir que correspond le volume — peut-être un peu mince — dont nous parlons ici. J'admire l'habileté avec laquelle M. S. a su faire tenir tant de faits, de dates, de jugements en si peu de pages. La biographie surtout est présentée avec un relief qui correspond bien à la truculence de son musicien. Il semble cependant que " Emmanuel " eut aimé une note plus franchement enthousiaste de sa musique, et plus d'emballement. Mais ce n'est pas chose aisée que sympathiser entièrement avec un artiste aussi désorientant que Chabrier, avec cet audacieux qui eut un pied dans le music-hall du Boulevard et un autre dans le Temple de Bayreuth. Le gros problème à résoudre ici est celui du *Rire en musique*. Notre ami Robert

Brussel y travaille avec ardeur, et M. S. lui a laissé ce soin. En somme, un livre auquel devront revenir tous ceux qui auront à parler du maître. J. E.

LIVRES REÇUS

— NIN (Joachim). — *Idées et Commentaires.* (Paris, Frichbacher, 1912, in-8° carré de 240 pp.)

— SCHEURLEER (D. F.). — *Het Muziekleven van Amsterdam in de 17e Eeuw.* ('s Gravenhage, Nijhoff, in-fol. de 126 pp. Fcs 25.)

— ORDINARIUM SALUTATIONUM. (Paris, Société d'éditions du chant grégorien, in-8° de 96 pp.)

— GASTOUÉ (A.). — *Les messes royales de Henry du Mont.* (Ibidem in-8° de 24 pp.)

— JOACHIM (J.). — *Briefe von und an Joseph Joachim.* B. I., 1842-1857. (Berlin, W. 15., J. Bard, 1911, in-8° de 480 pp. Mk. 8.50.)

— HINTON (J. W.). — *César Franck, some personal reminiscences.* (London, W. Reeves, in-12° de 16 pp. 6 net.)

— LISZT (Fr.). — *Pages romantiques*, publiées avec une introduction et des notes par Jean CHANTAVOINE. (Alcan, 1912, in-12° de 292 pp. Fcs 3.50.)

— LANDORMY (Paul). — *La musique d'Eglise*, par K. WEINMANN, traduction française. (Paris, Delaplane, in-16° de 221 pp. Fcs 1.60.)

— WASIELEWSKI (W. J. von). — *Das Violoncell und seine Geschichte.* Zweite Auflage (Breitkopf, 1911, in-8° de 255 pp. Mk. 7,50.)

— MEMORIA presentada por la Junta de la *Sociedad Filarmonica Overense.* (Oviedo, 1912, in-12° de 21 pp.)

— LOCHER (Carl). — *Die Orgel Register und ihre Klangfarben.* (Bern, 1912, in-8° de 181 pp.)

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU JEUDI 15 FÉVRIER 1912

La Séance est ouverte, Maison Gaveau, 45, rue la Boëtie, à 4 heures, sous la présidence de M. Ecorcheville, Président.

Etaient présents : MM. Dauriac, Cucuel, Peyrot, Bouvet, Docteur Laugier, Bosc, Vinée, Gariel, de Bertha, M. et Mme Lefeuve, Mesdemoiselles Daubresse et Neufeld. S'étaient excusés : MM. L. de La Laurencie et J.-G. Prod'Homme retenus à l'étranger. MM. Mutin et Landormy. Après lecture du procès-verbal, la candidature de M. A. Banès présentée par M. Ecorcheville et Ténéo, est admise à l'unanimité.

Le Président communique une lettre de M. Charles Bouvet dans laquelle notre collègue annonce qu'il a terminé un ouvrage intitulé : " *Les Couperin* " catalogue biographique et thématique des œuvres, manuscrites et gravées, des membres de cette illustre famille de musiciens.

La parole est donnée à M. Anselme Vinée, pour une communication sur " l'Unité et la nécessité du Système Musical. "

La Séance est levée à 6 1/2 heures.

Concerts dominicaux

CONCERTS COLONNE

La Symphonie Héroïque est-elle républicaine ? Est-elle monarchiste ? Beethoven la dédia-t-il à Bonaparte, champion de la Liberté, et biffa-t-il la dédicace, comme on l'a longtemps cru sur la foi de Ferdinand Ries, parce que Bonaparte s'était fait empereur ? ou bien cette dédicace honorait-elle en Bonaparte, comme le prétend aujourd'hui M. Vincent d'Indy " le héros glorieux couronné de lauriers " et Beethoven en la lui reprenant ne prétendait-il flétrir que l'ennemi de l'Autriche, le destructeur du traité de Lunéville ? Problème angoissant peut-être pour les Beethoveniens de profession, mais qui, l'avouerai-je, me laisse assez indiffé-

rent. Je ne parviens pas à voir dans la Symphonie Héroïque autre chose qu'un superbe ouvrage musical, d'ordonnance grandiose, de fière et noble inspiration, qui exhale en abondance un *mélos* " héroïque " purifiant et vivifiant, mais imprécis, comme c'est le cas pour toute musique purement instrumentale dont l'auteur n'a pas exactement spécifié la signification. Et cela est parfaitement dans l'ordre, si, comme l'a dit Nietsche : " on veut, non seulement être compris quand on écrit, mais encore, certainement, n'être pas compris " ? M. Pierre Monteux, qui était au pupitre, a dirigé l'exécution du chef-d'œuvre avec une remarquable autorité.

Le concert en sol majeur de Beethoven contient de belles pages et des pages charmantes. Il compte aussi, dans le premier morceau, de nombreuses longueurs et n'est pas absolument indemne de ce mauvais goût ornemental dont Beethoven se complaisait souvent à déparer ses plus heureuses trouvailles. M. Sauer l'a joué avec une mesure et une distinction exquises, sans chercher à " Beethoveniser ". Par contre, il a déployé une sorte de fantaisie diabolique dans certains moments du concerto de Liszt, tout en conservant une admirable tenue de style. M. Sauer, que j'entendais pour la première fois, m'a vivement impressionné par l'harmonie et la proportion de ses admirables qualités et par sa grande allure pianistique, qui est d'un autre temps que le nôtre. M. Sauer, malgré sa perfection et son classicisme, possède une étincelle de cette virtuosité enflammée qui animait les grands pianistes d'autrefois, et par ce trait, il rappelle M. Francis Planté en qui se prolonge aussi la tradition romantique.

Il y avait encore à ce concert l'ouverture de *Coriolan*. Il aurait pu y avoir aussi les trois ouvertures de Léonore, et la *symphonie avec chœurs*, et la *Messe en ré* toute entière, et même *le Christ au Mont des Oliviers*, sans que le public s'en plaignît ; car chacun sait que, pour les mélomanes du Dimanche, Beethoven est le " dieu " et peut-être même Dieu tout court, un Dieu unique en trois Manières, dogme qui simplifie beaucoup pour eux les questions d'esthétique musicale. Nous entendîmes aussi le don Juan de M. Strauss et un poème symphonique de M. Pierre Kunc, intitulé : *Au pied des monts de Gavarnie*, ouvrage digne d'attention qui décèle une tournure d'esprit élevée et des aptitudes à rendre avec force certaines impressions pittoresques. Tout le début, qui évoque la magnificence farouche du site célèbre, est excellent ; la seconde partie, paraphrase d'une douce et mélancolique chanson populaire, est traitée avec bonheur ; j'aime moins la troisième, où M. Kunc a tenté d'exprimer son état d'âme en face de la Nature et de son formidable mystère. Les spéculations mentales impliquées par ce genre de rêverie sont si complexes que les mots eux-mêmes ne réussissent que rarement à en donner une idée véritable ; et c'est souvent un leurre que de vouloir les traduire par la musique, si éloquente lorsqu'il s'agit d'exprimer des sensations, quelque vagues qu'elles puissent être, mais insuffisante et obscure dès qu'on veut lui confier des idées précises et coordonnées.

D'ailleurs, il se peut que l'auteur n'ait prétendu exprimer qu'un ensemble d'émotions ressenties, et il est fort probable que si au lieu d'être jeune et bien portant, M. Kunc était mort, nous n'eussions pas hésité à les partager avec componction.

REYNALDO HAHN.

* * *

Plein d'une belle vaillance, M. Gabriel Pierné est remonté au pupitre pour diriger l'exécution d'une œuvre " babylonienne " composée depuis huit ans (hélas !) le Psaume XLVI de Florent Schmitt, œuvre de joie barbare, musique de foule rugissante et hallucinée.

L'intérêt que nous avons pris à l'audition de Dimanche relève de plusieurs causes. Tout d'abord, il nous plaît de constater que par le Psaume XLVI, la jeune école française affirme autre chose que les qualités de grâce subtile et de délicat impressionisme qu'elle semblait

cultiver avec une préférence un peu trop exclusive. Ici, elle se montre capable de force, de puissance ; elle fait saillir ses biceps ; elle prouve qu'à côté des bibelots précieux des élégants articles de Paris, qu'elle cisèle, d'une main si avertie, elle peut, quand elle le veut, construire des œuvres robustes, monumentales.

La composition de M. Schmitt proteste donc, de la façon la plus éclatante et la plus décisive contre l'accusation d'anémie distinguée que certains seraient tentés de jeter à nos musiciens.

Ensuite, il nous semble bien, et on pardonnera cette réflexion à un historien, que le Psaume XLVI renoue la tradition si française du motet à grand chœur. Nous nous imaginions volontiers, l'autre jour, quelque chapelle de Versailles considérablement élargie, où retentiraient les accents d'un La Lande, voire d'un Lully ou d'un du Mont du XXe siècle. Car le voilà bien, notre vieux motet à grand chœur, morceau de résistance, de feu, le concert spirituel, avec ses masses chorales et ses épisodes de solistes, avec son texte emprunté à la Bible, avec son allure théâtrale, majestueuse, parfois un peu outrancière.

Seulement, deux siècles de musique ont passé et nous ont débarrassés de la monotone scholastique des entrées imbriquées, du fugato perpétuel, comme aussi de la rondeur d'une harmonie de tout repos aux bénéfiantes cadences. Le Psaume XLVI est l'arrière petit-fils du *Cantate Domino* de Michel Richard de La Lande.

Il se recommande par d'éminentes qualités de construction et de logique musicales, et s'établit sensiblement, en trois parties, la partie médiane consistant en un épisode attendri où des voix de solistes instrumentaux et vocaux viennent chanter doucement la reconnaissance du peuple hébreu pour le maître qui, serions nous presque tenté de dire, lui a jeté le mouchoir.

La qualité thématique est excellente. Dès le début, elle s'affirme, au milieu des sonneries de trompettes, par l'explosion de joie du " Gloire au Seigneur ". — Elle se proclame par le thème presque purement rythmique, tenace et impressionnant du " Nations, frappez des mains ", qui se propose dans toute la masse, et que scande puissamment un orchestre merveilleusement assoupli, attentif aux plus ingénieuses suggestions dynamiques : égratignements de harpes, coups d'archet arrachés et secs des violons, graves interventions des trombones, éclats stridents, lancinants des trompettes, dessins obstinés qui disent l'énergie persévérante et comme l'entêtement du triomphe, tout cela est d'un musicien de race. Au milieu de ce formidable applaudissement surgit une danse, danse échevelée, enivrée de joie ; puis, un large choral s'élève sur les paroles : " Parce que le Seigneur est très-élevé " joignant de la sorte la prière aux tumultueuses manifestations d'un peuple en délire. Voilà pour la première partie : peu à peu avec un art subtil des gradations, la sonorité s'estompe, s'éteint pour amener l'épisode central, le dialogue des solistes, violon, basson, cor, flûte et soprano solo. Et un souffle de tendresse passe, soutenu par les caressantes vocalises du violon, un souffle de volupté aussi que recueille avidement la foule extasiée ; avec quelle langueur, avec quel abandon presque lascif cette foule murmure de troublantes vocalises énoncées sur une simple voyelle, comme de longs et délicieux sanglots ! Il y a là des remous de sonorité, des atténuations, des murmures, un immense anéantissement dans le bonheur. Peut-être trouvera-t-on que le soprano ne se dégage pas assez de l'ensemble ; mais l'auteur a peut-être voulu que, communiant dans la félicité collective, le soprano, liane humaine, demeure étroitement enlacé à ses sœurs instrumentales. Par deux fois, le chœur, pianissimo, déploie un long soupir mystérieux et escalade une sorte d'échelle de Jacob, dressée sur de prestigieuses irisations de harpe. Puis, c'est la péroraison qui s'ouvre par le thème majestueux, largement consonant : " Le Seigneur est monté ". Il s'élève lentement du fond des voix, avec une force tranquille et sûre, au milieu de la sereine atmosphère des sextolets de l'orchestre. Ascension irrésistible, que rien n'arrêtera et qui, peu à peu, entraîne un formidable

crescendo. Au frottis paisible des sextolets succède, dans la force, le dessin saccadé et énergique, presque brutal, déjà présenté dans la première partie ; le mouvement, aussi, s'accélère, talonné par les appels des trompettes, et le thème vigoureux : " Frappez des mains " déchaîne la sonorité dans une triomphale apothéose.

Le Psaume XLVI est une œuvre forte qu'on ne peut entendre sans émotion.

L. L. L.

* * *

CONCERTS LAMOUREUX

Cette *longue patience*, ou volonté, dans laquelle, bien malencontreusement, Buffon crut découvrir l'essence même du génie, n'en est, en réalité, qu'un adjuvant utile. Le principe du *génie*, c'est-à-dire de l'invention artistique, ne peut être constitué que par l'instinct, ou sensibilité. Ce qui n'était peut-être, dans l'esprit du naturaliste, qu'une boutade, a engendré une erreur plus funeste, relativement moderne. C'est celle qui prétend faire diriger l'instinct artistique par la volonté.

Celle-ci ne doit être que la servante attentive de celui-là. Servante robuste, lucide, qui doit obéir intelligemment aux ordres de son souverain, se plier à ses moindres caprices ; favoriser la poursuite de sa route, ne jamais tenter de l'en détourner ; l'aider à se parer magnifiquement, mais ne jamais choisir parmi sa propre défroque aucun vêtement, fut-il somptueux. Parfois, cependant, le maître est si débile que la servante est obligée de le soutenir, voire de le guider. Les produits de cette association boiteuse sont assez piètres, tout au moins dans le domaine musical. Certains auditeurs, assez peu sensibles eux-mêmes, ne laissent pas de s'en montrer satisfaits.

Ce que l'on est tenté d'estimer particulièrement en ces œuvres maussades, c'est ce que l'on appelle le " métier ". Or, en art, le *métier*, dans le sens absolu du mot, ne peut exister. Dans les proportions harmonieuses d'un ouvrage, dans l'élégance de sa conduite, le rôle de l'inspiration est presque illimité. La volonté de développer ne peut être que stérile.

C'est ce qui apparaît le plus clairement dans la plupart des œuvres de Brahms. On a pu le constater dans la symphonie en *ré-majeur*, que nous donnait dernièrement l'association des concerts Lamoureux. Les idées sont d'une musicalité intime et douce ; quoique le contour mélodique et le rythme en soient très personnels, elles s'apparentent directement à celles de Schubert et de Schumann. A peine ont-elles été présentées que leur marche devient lourde et pénible. Il semble que le compositeur ait été hanté sans cesse par le désir d'égaler Beethoven.

Or le caractère charmant de son inspiration était incompatible avec celui de ces développements vastes, fougueux, presque désordonnés qui sont la conséquence directe des thèmes beethovéniens, ou qui, plutôt, jaillissent de l'inspiration même. Ce métier, dont son ancêtre Schubert fut *naturellement* privé, Brahms l'acquit par l'étude. Il ne le découvrit pas en soi.

Faut-il attribuer à des causes analogues la désillusion que nous fait éprouver chaque nouvelle audition de la symphonie de César Franck ? Sans doute, bien que ces deux symphonies, tant par la valeur thématique que par la mise en œuvre, soient très différentes.

Pourtant, leurs défauts ont la même source : même disproportion entre les idées et le développement. Chez Brahms, une inspiration claire et simple, tantôt enjouée, tantôt mélancolique ; des développements savants, grandiloquents, enchevêtrés et lourds. Chez Franck, une mélodie d'un caractère élevé et serein, des harmonies hardies d'une richesse singulière ; mais une pauvreté de forme désolante. La construction du maître allemand est habile, mais l'on y sent trop l'artifice. Il y a tout au plus, chez le Liégeois, une tentative de construction : des

groupes de mesures, jusqu'à des pages entières se répètent, transposés textuellement ; il abuse maladroitement de formules d'école surannées. Mais un point sur lequel la supériorité de Brahms se manifeste, c'est dans sa technique orchestrale, qui est des plus brillantes. Chez Franck, au contraire, les fautes instrumentales s'accumulent. Ici, les contrebasses se traînent gauchement, alourdissant un quatuor déjà terne. Là, des trompettes bruyantes viennent doubler les violons. Au moment que l'inspiration est le plus élevée, l'on est déconcerté par des sonorités foraines.

Il n'est pas surprenant que, tant en Allemagne qu'en France, l'on se soit servi pour combattre l'influence de Wagner, de ces deux musiciens, dont les imperfections provoquent souvent une impression de froideur et d'ennui. Cette particularité même de leur génie les désignait pour précipiter un mouvement fatal de réaction.

La formidable spontanéité de celui en qui se trouvait synthétisée toute la sensibilité du XIXe siècle devait inquiéter ceux-là mêmes qui, les premiers, en avaient subi le charme puissant. Aujourd'hui encore, lorsque retentit le *Venusberg*, l'une des œuvres les plus représentatives de l'art wagnérien, l'on conçoit qu'après cette explosion de joie et de souffrance passionnées, après ce débordement hurlant de vie païenne, l'on dût éprouver le besoin d'une retraite paisible, même austère.

Dans notre pays, cette méditation produisit des résultats divers : du cloître franckiste sortit d'abord une procession grave d'artistes fervents de la volonté, et dont la foi ne cessa de s'affermir. Puis une troupe, moins ordonnée, de jeunes gens à l'âme toute neuve, qui laissaient chanter librement leur instinct, et dont la sensibilité s'attacha à percevoir, profondément et avec moins d'emphase que leurs devanciers, jusqu'aux moindres manifestations extérieures.

De Vincent d'Indy, le chef du premier groupe, M. Chevillard nous a redonné récemment *Saugefleurie*. Déjà se manifeste, dans ce poème symphonique, le principe qui dirigea la conduite artistique du compositeur. L'orchestration en est riche et colorée, la forme claire. Mais on y découvre le mépris de l'harmonie naturelle, du rythme spontané, de la libre mélodie, en un mot de tout ce qui n'est pas du domaine de la volonté pure. Ce principe, poussé jusqu'aux limites, devait donner comme résultat final cette abstraction musicale qu'est la sonate pour piano, du même auteur.

Au second groupe, il est juste de rattacher l'école russe, qui contribua pour une bonne part à l'éclosion de la sensibilité musicale de notre génération. Deux des œuvres les plus caractéristiques de cette école figuraient aux derniers programmes : l'*Esquisse sur les steppes de l'Asie Centrale*, de Borodine, cette œuvre ingénue, d'une musicalité, d'un *impressionisme* si profonds ; et *Islamey*, de Balakirew, orchestré par Alfred Casella.

La conception primitive de cette œuvre, j'oserai dire de ce chef-d'œuvre, étant purement pianistique, le fait de l'avoir transportée à l'orchestre a semblé étrange à certains. D'aucuns ont même crié au sacrilège, qui acceptent pourtant sans murmurer la transcription pour piano, la paraphrase même, d'une œuvre orchestrale. Pour moi, j'avoue que j'ai pris un grand plaisir à entendre cette pièce dans sa nouvelle forme. Il était à peu près impossible, et sans doute assez vain, de rendre à l'orchestre des effets de piano. Tout en respectant scrupuleusement la matière musicale de l'œuvre, M. Casella a pris le parti d'interpréter franchement, et non de transposer. Une instrumentation complexe, très chargée, néanmoins légère, a transformé une fantaisie brillante pour le piano en un morceau symphonique non moins éclatant.

Au même concert, l'on exécutait le ballet du *Miracle*, le drame lyrique de Georges Hüe, que j'avais déjà entendu à l'Opéra. J'ai été heureux de retrouver, aussi vive qu'à la Ire audition, l'impression de franchise que m'avait procurée ces danses d'allure gaîment populaire, d'un rythme ingénieux et varié. J'ai goûté de nouveau avec ravissement une des plus jolies sonorités d'orchestre qui aient été imaginées. C'est, je crois, dans la 2e variation de la *danse de l'ours*,

que ce passage se trouve. Le 25 février, se donnait chez Colonne le psaume XLVI de Florent Schmidt, œuvre considérable, de la plus haute valeur, et dont c'était la première audition. Ce jour là, le public le plus fin, le plus curieux et le plus artiste du monde ne manqua pas de se précipiter aux concerts Lamoureux, pour y acclamer M. Emile Sauer. Ce pianiste, que l'on a eu maintes fois l'occasion d'applaudir, virtuose des plus remarquables, d'ailleurs, exécuta dans la perfection le concerto en *mi* ♭ de Liszt, œuvre aussi belle que peu méconnue.

Il convient de ne pas octroyer aux créateurs la même faveur qu'aux interprètes. C'est pourquoi l'on accueillit avec un enthousiasme plus modéré les *Children's Corner* de Claude Debussy, orchestrés par André Caplet avec une délicatesse spirituelle. Ces petites pièces ne sont évidemment que l'amusement d'un grand artiste. Mais il y a plus de musique dans une seule mesure de l'une d'elles que dans toute cette suite interminable des *Impressions d'Italie*, de cet envoi de Rome reconnaissant, qui valut jadis à son adroit auteur l'estime attendrie des membres les plus vénérables de l'Institut. MAURICE RAVEL.

* * *

SOCIÉTÉ DES CONCERTS

Richard Strauss joue dans la musique contemporaine un rôle incontestable de fort ténor.

Toutes ses entreprises ne sont pas également heureuses : son aplomb d'auteur lui a même valu d'être cruellement raillé par certains Aristarques ; on ne saurait toutefois dédaigner son universalité d'inspiration qui va de la conception la plus absconse de la philosophie de Zarathustra aux ébats primesautiers du Chevalier à la rose.

Il faut de plus être déférent pour un tempérament qui sut — en Allemagne ! — se dégager du lourd héritage wagnérien et dispenser des impressions d'angoisse et de perversité ; sa Salomé, héroïne hystéro-épileptique se meut danseuse, virtuose, asséchant la bouche du spectateur ou le crucifiant d'effroi.

Et en tout cela, il est bien ténor : il l'est encore par sa volonté d'être lui-même dans ses plus ingénues conceptions, dans ses rythmes les plus fadement italiens ; il l'est surtout dans son culte imperturbable de la force dans son désir de modéler ses œuvres sur une ossature d'acier ; sa musique a des pectoraux puissants ; elle a même parfois, hélas ! les doubles muscles de Tartarin.

La société des concerts donna *Taillefer :* connaissant les goûts de M. Messager pour ce qui est grâce et tendresse paisible — peut-on oublier que sa *Véronique* est une petite fille menue et infiniment exquise ? — j'espérais entendre un Strauss sinon atténué, du moins proche du goût français.

Au premier regard jeté sur le programme où Maurice Emmanuel répand son érudition, je constatai mon erreur, en lisant : *Taillefer* est écrit pour un orchestre énorme et pour un chœur *aussi nombreux que possible.*

J'écoutai : dirai-je la beauté de ces roulements de tambours — ils étaient quatre — se prolongeant pendant de longues et inexorables mesures ? Oui si au même instant n'avaient surgi dans ma mémoire des *Champs de mars* pleins de militaires, et des " Sambre-et-Meuse " et des " Chants du départ " !

Dirai-je la force sublime de ces coups de grosses caisses — elles étaient deux — scandant sans répit la lutte de Taillefer contre l'armée anglaise ? Oui, si je ne m'étais cru à la foire de Neuilly, devant l'arène de Marseille ou la ménagerie Pezon !

Proclamerai-je alors cette œuvre poème du bruit ! Non, oh ! non. Un poème du bruit,

mais ce serait une entreprise à tenter les plus grands musiciens : rendre les bruits des fêtes, les bruits du travail, les bruits de la vie, le chaos sonore où nous nous trouvons parfois plongés : les seuls bruits qu'évoque nettement Taillefer sont ceux du chaudronnier auxquels son nom semble le prédestiner de la cacophonie inutile et grandiloquente de la galérie des machines en 89 avec son débordement de bielles, de pistons, de volants.

Car M. Strauss en arrive à une telle inconscience de son propre fracas, que pendant le seul moment où l'orchestre s'apaise pour laisser s'éplorer la plainte de la sœur du duc une trompette s'agite sans pitié, cependant qu'un tambour s'ébroue.

Et cela m'a rappelé un passage de la *lépreuse*, la pièce tirée par M. Bataille de vieilles gwerziou traduites par Luzel : M. Bataille qui n'entend pas le breton voulut corser la berceuse que fredonne Aliette à Ervoanik d'un vers breton dont la douceur verbale lui sembla d'un discret et tendre apaisement. Il écrivit ceci : *Tan ! Tan ! dir ! oh ! tan ! ha ! dir ! hado !* ce qui veut dire : Feu ! feu ! acier ! oh ! feu ! et ! acier..... et qui, on l'avouera, n'est pas précisément une invitation au sommeil — même en Basse-Bretagne.

Le vieil ami à Gunsbourg — c'est Dieu que je veux dire — ne doit pas se plaindre à l'heure actuelle du sort que lui font les croque-notes mes frères : au même instant, le dimanche 3 mars, Florent Schmitt frappait des mains en son honneur et à 5 temps dans la salle du Châtelet et Charles Tournemire l'élevait au-dessus des cieux et à 4 temps dans celle du Conservatoire.

Faut-il saluer la renaissance de l'oratorio par le moyen de ces psaumes bibliques d'une telle poésie qu'ils tentent les plus affirmés pyrrhoniens ? Espérons-le. M. Tournemire possède un tempérament fait de noblesse et de parfaite dignité ; c'est un éminent organiste ; il est à Ste Clotilde le successeur de César Franck; son grand prédécesseur doit comme la colombe céleste venir de temps en temps le visiter et lui souffler ces inspirations d'improvisateur où il excelle.

Le plus parfait académisme règne en ses œuvres : pourquoi dans ce psaume qui au fond découle entièrement d'une esthétique classique a-t-il cru devoir faire appel à des procédés d'un insidieux modernisme ? Pourquoi, par exemple, cette trompette à découvert, lourde d'ailleurs, qui vibre d'une façon déplacée contre le mur robuste, moëllons et chaux hydraulique de ses masses chorales et orchestrales ? pourquoi encore cette flûte aigre qui siffle comme un oiseau hagard alors que depuis de longues minutes s'enflent et s'apaisent les dignes et bienséantes vagues des harmonies religieuses ?

Et alors il s'est passé ceci : les farouches conservateurs, clientèle du conservatoire, trompés par ces insignifiantes et superficielles apparences, ont protesté — doucement, comme il convient à des gens de bonne compagnie — par des sifflets discrets comme des baisers : la masse, qui commençait d'applaudir, s'est arrêté immédiatement, ne comprenant pas, et ceux qui connaissaient les règles du jeu se sont contentés de rire dans leur barbe.

Ce qui prouve qu'il faut toujours être soi-même et ce qui prouve encore qu'on n'est jamais trahi que par les siens.

JEAN LAPORTE.

Concerts Divers

Un regrettable accident de composition ayant privé le mois dernier de leur part d'éloges une notable fraction des artistes s'étant signalés à la reconnaissance publique au cours des soirées de Janvier, il convient de se livrer pour le mois de Février à un petit essai de statistique consciencieuse et réparatrice.

Nous prendrons cette fois l'attitude d'un inspecteur de la Société des Auteurs et Compositeurs et procéderons à une répartition méthodique, ce qui ne saurait manquer d'être instructif. Quelle a été ce mois-ci la situation des compositeurs dans ces quelques pages de l'histoire musicale contemporaine ? Que contient le relevé de leur compte ? Comment écrivons-nous l'histoire ?...

Rassurons tout d'abord ceux que préoccupe en musique la " question du latin " ; il est certain que la culture classique ne court aucun danger dans nos milieux musicaux. La docilité des interprètes au joug universitaire est tout à fait édifiante.

En dehors de l'hommage qu'il reçoit dans le temple qui lui est spécialement consacré notre Saint-Père-le-**Bach** est honoré fort décemment par M. Victor Gilles qui joue son Concerto Italien, par Mlle Thérèse Chaigneau qui exécute son Concerto en mi majeur et fait venir du fond de la Germanie pour interpréter la Cantate profane dans sa langue originale une jeune cantatrice allemande, Fraulein Magdalena Bonnard, par le Pax-Quatuor, par Mlle Lénars et M. Bizet qui l'initient aux douceurs de la harpe chromatique et de l'harmonium Mustel, par le Quatuor Sangra aidé de Mlle Darragon, par Mlle Blanche Selva assistée de M. Vincent d'Indy, par Fritz Kreisler qui fanatise les abonnés de la Société Philharmonique, par le fougueux pianiste hongrois Théodor Szanto, par le couple Casella-Hekking, par Diémer et Philippe Gaubert aux Soirées d'Art, par le romantique Enesco, par le pianiste Joseph Debroux, par Mlle Ninette Chassaing, par Mlle Yvonne Astruc, par le brun et frémissant Cortot, et par Mlle Delcourt et M. Desmonts qui accordèrent leur clavecin et leur viole de gambe pour une évocation plus respectueusement exacte.

Même ferveur pour **Beethoven** qui reçoit les dévotions de l'U. F. P. C., du Quatuor Tracol, du Quartette Vocal de Paris, de son fidèle Edouard Risler, de son archiprêtre Lucien Capet et de sa vestale Marthe Dron, du Quatuor Sangra et, bien entendu, du Quatuor Parent, de M. Lazare-Lévy et de Mlle Lapié, d'une série de " duettistes " illustres, les équipes Cortot-Thibaud, Diémer-Etlin, Blitz-Tracol ; à la Schola on exécute la Messe en ré ; tous les quatuors existants se disputent l'honneur de servir sa cause, le Quatuor Rosé, le Quatuor Viardot, le Quatuor Loiseau, le Quatuor Soudant, le Quatuor Calliat, le Quatuor Luquin et Georges de Lausnay rivalisent de zèle et d'ardeur ; un flot d'instrumentistes isolés se rue à sa conquête : Sauer les conduit, Rosenthal emboîte le pas et derrière ces deux glorieux chefs de file on voit accourir le pianiste mondain A. de Radwan, Mlle Lœuffer, Mme Saillard-Dietz, Mlle Lévinsohn, M. Canivet, Mlle Novaès, M. Jullien, Mme Leroy-Détournelle, Mme Alem-Chevé, M. Rossi, Mlle Gaïda, MM. Lamond, Szanto, d'autres et d'autres encore. C'est de la passion ; M. Wael-Munk fait exécuter du Beethoven à son orchestre réduit, les sociétés instrumentales d'amateurs, comme la Tarentelle et l'Orchestre Médical s'attaquent immédiatement à Beethoven et M. Pergola demande à ses auditeurs de lui fabriquer un thème de quelques notes prises au hasard — une par personne, précise le programme ! — et se targue d'en tirer une copieuse improvisation " à la manière de Beethoven ".

Le culte du divin **Mozart** est plus confidentiel. Son autel fut surtout fleuri par des mains féminines ; les Matinées d'Art organisèrent un festival auquel prirent part successivement Mlles de Stœcklin, Madeleine Fourgeaud, Ciampi, Guiomar Novaès et Emma Boynet. Le lendemain les amazones de l'U. F. P. C. imitaient ce noble exemple suivi bientôt par Mlles Chaigneau. Quelques représentants du sexe laid se hasardèrent pourtant à prouver au public que la musique de l'auteur de " Don Juan " ne rentre pas exclusivement dans la catégorie des petits ouvrages de dames. Au Conservatoire la démonstration en fut faite par Paul Vidal et à l'Ecole des Hautes Etudes Sociales, par Henry Expert, le triomphateur des Concerts des Chanteurs de la Renaissance toujours très brillants et par le Quatuor Luquin qui consacrèrent six séances à la glorification du plus pur des musiciens.

On néglige généralement un peu le vénérable père **Hændel** mais lorsqu'on s'occupe de lui on ne le fait pas à moitié. C'est ainsi que la Société qui s'est vouée à son service vient de mobiliser deux cents exécutants et un groupe de solistes de choix pour interpréter le Messie. Le succès fut triomphal. M. Raugel conduisit l'œuvre entière avec une foi et une autorité admirables. On bissa la formidable apothéose de l'Alleluia et on acclama Mme Mellot-Joubert, l'excellent Plamondon et le brillant organiste Joseph Bonnet.

Les pianistes conservent évidemment à **Liszt** et à **Chopin** une tendresse professionnelle mais aucun hommage caractéristique ne fut rendu ces temps derniers à ces deux profonds musiciens qui devraient jouer pourtant dans l'éducation esthétique un autre rôle que celui de fabricants de morceaux de piano. Même indifférence polie à l'égard de **Schumann** auquel le Quatuor Sangra est seul à consacrer, ainsi qu'à **Franck**, un festival solennel. **Brahms** en dehors des concerts de la Société de ses Amis n'a pas opéré de fréquentes sorties.

Comme d'ordinaire, les contemporains ne font pas recette. Les organes de diffusion dont ils disposent sont d'ailleurs peu nombreux. Les **Concerts Sechiari** semblent pourtant vouloir leur accorder une hospitalité de plus en plus écossaise. **Vincent d'Indy**, en particulier, fréquenta assidûment le théâtre Marigny où il conduisit Istar, Wallenstein et la Symphonie sur un thème montagnard. **Debussy**, qui ne se déplace pas aussi aisément, ne vint pas conduire aux côtés du directeur de la Schola, comme l'annonçait une affiche synthétique, ses Rondes de Printemps et son Enfant Prodigue, mais Mlle Maggic Teyte, ce diminutif exquis de Garden, recueillit un vif succès après son interprétation délicieuse des Fêtes Galantes.

Fauré, adorablement chanté par deux muses attentives et fidèles, Jeanne Raunay et Germaine Sanderson, porte en quelques milieux choisis la bonne parole et la Bonne Chanson. **Magnard** et **Lazzari** recueillent ça et là quelques politesses tardives de virtuoses qui ne les saluaient pas avant les représentations de Bérénice et de la Lépreuse. **Paul Dukas** qu'accaparent les chefs d'orchestre empressés à brandir le balai magique de l'Apprenti Sorcier figure de moins en moins fréquemment sur un programme de musique de chambre. Il bénéficiera bien rarement d'ailleurs d'une interprétation aussi solide et aussi claire que celle que lui assura Mme Jane Mortier dans un parfait récital où **Debussy** et **Ravel** figurèrent eux aussi glorieusement. Certains contemporains connaissent une fortune plus heureuse et arrivent à être prophètes dans leur propre pays. De ce nombre est assurément M. **Léo Sachs** dont les imprimeurs d'affiches et de programmes ne cessent pas d'imprimer le nom wagnérien. Dans ces dernières semaines cet heureux auteur a entendu Mlle Luquiens interpréter son " Retour près de l'Aimée ", Mme Mellot Joubert détailler son " Oiseau Bleu " et son " Bateau rose "

LÉO SACHS, *par Bils.*

au Concert Léwinsohn et renouveler cet exploit au Concert Dezso-Lederer ; il eut la joie d'accompagner l'illustre Van Dyck qui chanta à deux reprises aux Soirées d'Art son " Enfant malade ", son " Aubade " et son " Heimkehr ". De tous côtés on le fête : le Quartette Vocal de Paris met tout son zèle et toute sa fierté à répandre " O marinier joli ", " Roses d'Automne " et " le Printemps vainqueur ", et la Société de Musique de Chambre l'y aide de son mieux ; Mlle Rose Féart le conduit aux Matinées d'Art de Barrau, Mlle Bailet joue sa " Berceuse " et sa " Course folle ", M. Rossi exécute ses " Soirs d'Orient " et " Près du Ruisseau ", l'orchestre du " Triton " nous donne son " Retour des Cloches "... mais arrêtons par prudence cette énumération : les " jeunes " finiraient par regarder d'un mauvais œil un auteur si favorisé.

Ils auraient pourtant tort de se plaindre. Quelques organisations leur sont dévouées. Les **Concerts Durand** qui ont repris leurs festivités si respectées prêtent à certains ouvrages modernes le poids d'une " raison sociale " rassurante pour les esthéticiens timides ; Ravel, Ducasse, Louis Aubert et Gustave Samazeuilh n'ont pas d'adversaires les jours où leurs œuvres se présentent au public sous cette puissante égide.

La **Société Nationale**, au milieu d'hommages rétrospectifs de plus en plus nombreux réserve une place à quelques œuvres nouvelles : Blanche Selva y crée un Nocturne de **Guy Ropartz**, Mlle Hugon y chante des Mélodies de **Joseph Civil** ; un quatuor infiniment soigné de **Pierre Bretagne** des pièces de piano de Marcel Orban et un quatuor de **Péron** témoignent d'un labeur consciencieux et d'une louable docilité à un solide enseignement ; **Albert Bertelin** y fait chanter trois nouvelles mélodies et **Vierne** y donne la primeur d'une Sonate pour vioncelle et piano d'un style assez composite. Et la Sonate Romantique de **Turina** enchante l'auditoire par sa verve ensoleillée et son coloris infiniment séduisant.

La **Société Musicale Indépendante** dont nous avions stigmatisé la paresse au début de la saison, semble avoir voulu prendre une revanche éclatante en nous inondant de nouveautés. Son seizième Concert était exclusivement consacré à de premières auditions : sonatine fortement racée du breton **Martineau**, mélodies de **Louis Pitte** fort bien chantées par Mlle Lévina, un prélude assez confus de **Florent Schmitt** et d'adroites pièces d'orgue d' **Henri Mulet**, des lieder particulièrement délicats d'**Armande de Polignac**, une Scène Andalouse de **Turina** délicieuse d'impressionnisme et trois admirables Motets de **Roger Ducasse** réalisant avec les voix humaines un de ces charmants miracles sonores dont nous semblions avoir perdu pour jamais le bienfait depuis la Renaissance et où triomphèrent les chœurs de l'école Engel-Bathori sous la parfaite direction de Louis Aubert. Et, non contente de ces abondantes révélations, la **S. M. I.** alla chercher jusqu'en Angleterre les éléments d'imprévu de son concert suivant : par ses soins Cyrill Scott et Vaughan Williams franchirent le détroit pour nous offrir des échantillons de la culture musicale britanique contemporaine. La révélation fut savoureuse. Si les pièces de piano de **Scott** affirment un modernisme élégant mais d'essence assez parisienne et démontrent surtout la virtuosité exceptionnellement charmeuse de leur auteur qui les exécutait lui-même, en revanche les " Songs " de **William**, merveilleusement interprétés par Plamondon, Ravel et le très remarquable Quatuor Duttenhofer, s'emparèrent du public avec une irrésistible autorité et une impérieuse douceur. La nostalgie londonienne, la brume natale, la poésie intense et si personnelle, les sonorités mystérieuses et enveloppantes de ces tableaux dont l'atmosphère s'ouate et s'irise comme les Westminster de Claude Monet provoquèrent chez tous les artistes un enthousiasme profond et reconnaissant. En vérité ce petit fait musical pourrait bien être en fin de compte pour les auditeurs sensibles le grand événement de la saison !...

G. K.

J. S. Bach se rendant a l'école St. Thomas

LA SOCIÉTÉ BACH

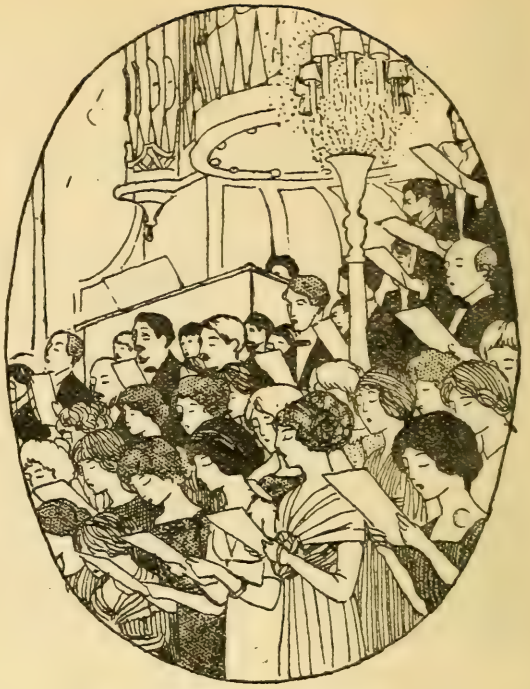
Lorsqu'en en 1904 Gustave Bret fonda la Société Bach, les gens éclairés contemplèrent cette tentative avec une sympathie teintée d'un certain scepticisme. Certes l'ambition de se consacrer à faire connaître le plus grand peut-être des musiciens, était admirable ; mais le public avait-t-il le désir de faire cette connaissance ? Cet art n'était-il pas au-dessus de la compréhension de la masse, et les admirateurs du Cantor de Leipzig ne resteraient-ils pas à jamais une petite élite incapable de remplir régulièrement une salle de concert ? En outre, difficiles à saisir, les œuvres de Bach sont aussi difficiles à interpréter, et plus d'un grand orchestre a reculé devant la grandeur même de cette tâche. Comment supposer qu'une jeune société, dont le succès était encore à venir, pourrait arriver, par ses propres ressources à rendre la parfaite beauté de ces compositions ? Et l'un des amis de la première heure avouait dernièrement qu'au début il n'espérait pas plus de deux ans de vie pour ce jeune groupement....

La Société Bach a répondu aux sourires sceptiques non par des manifestes mais par des faits ; nous y répondrons nous-mêmes non par des considérations générales mais par son histoire même.

Il s'agissait d'abord de trouver une salle qui possédât un orgue. Celle du Conservatoire n'était plus, comme au temps de Berlioz, accessible aux jeunes tentatives ; on dut se rabattre sur la petite salle de l'Union, rue de Trévise.

Il faillait se contenter d'un orchestre et de chœurs limités, on y exécuta surtout des œuvres instrumentales ; c'est ainsi que furent joués intégralement les fameux *Concertos Brandebourgeois*. La société y fit aussi entendre les merveilleuses cantates religieuses et les cantates profanes moins connues : le " *Choix d'Hercule* ", la " *Cantate du Café* ", la " *Cantate Burlesque* ", " *Nous avons un nouveau Gouverneur* ", l'exquise "*Cantate du Printemps* ".

Ce fut la période héroïque de la Société et, dès cette époque, tout ce qui a un nom parmi les virtuoses parisiens prêta son concours à cet effort artistique.



Un coin du Chœur

Un coin de l'Orchestre : Daniel Hermann

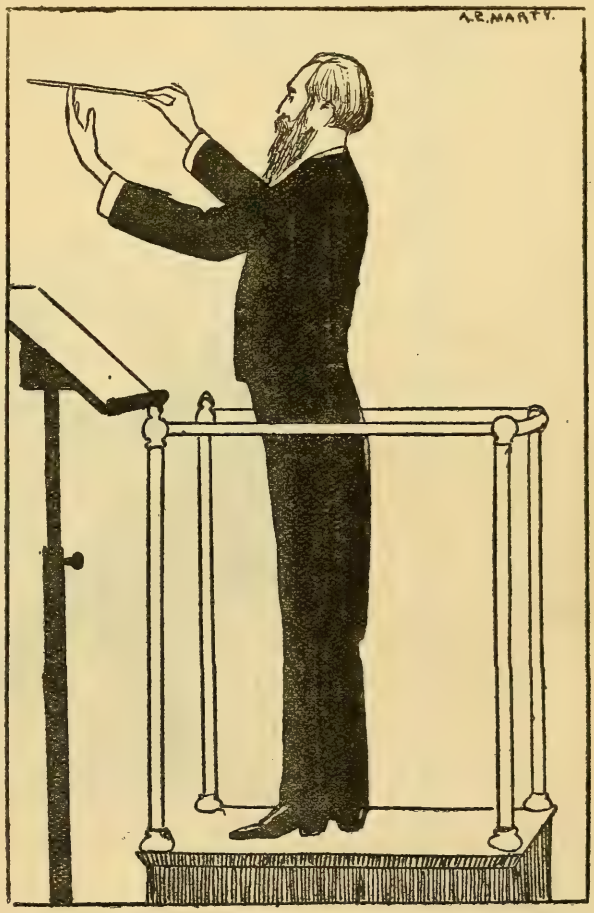
Ce furent Diémer, Casella, Lazare Lévy, Cortot, Risler, Motte-Lacroix, Wanda Landowska, Blanche Selva, Mme Rey-Gaufrès, Marguerite Long, H. Léon, Daniel Hermann, Debroux, Capet, Thibaud, Enesco, Mme Albert Diot, Mlle Madeleine Zipèlius ; les flûtistes Gaubert, Hennebains, Blanquart ; les organistes Widor, Guilmant, Schweitzer, Gigout, Vierne, Tournemire, Bonnet, Dallier, Nadia Boulanger, etc.

Mais la Société étouffait dans cette salle trop petite, aussi, lorsque fut construite la salle Gaveau, et que dès le 27 Novembre 1907 elle put donner une audition triomphale de la Passion selon St. Jean. On eut l'impression

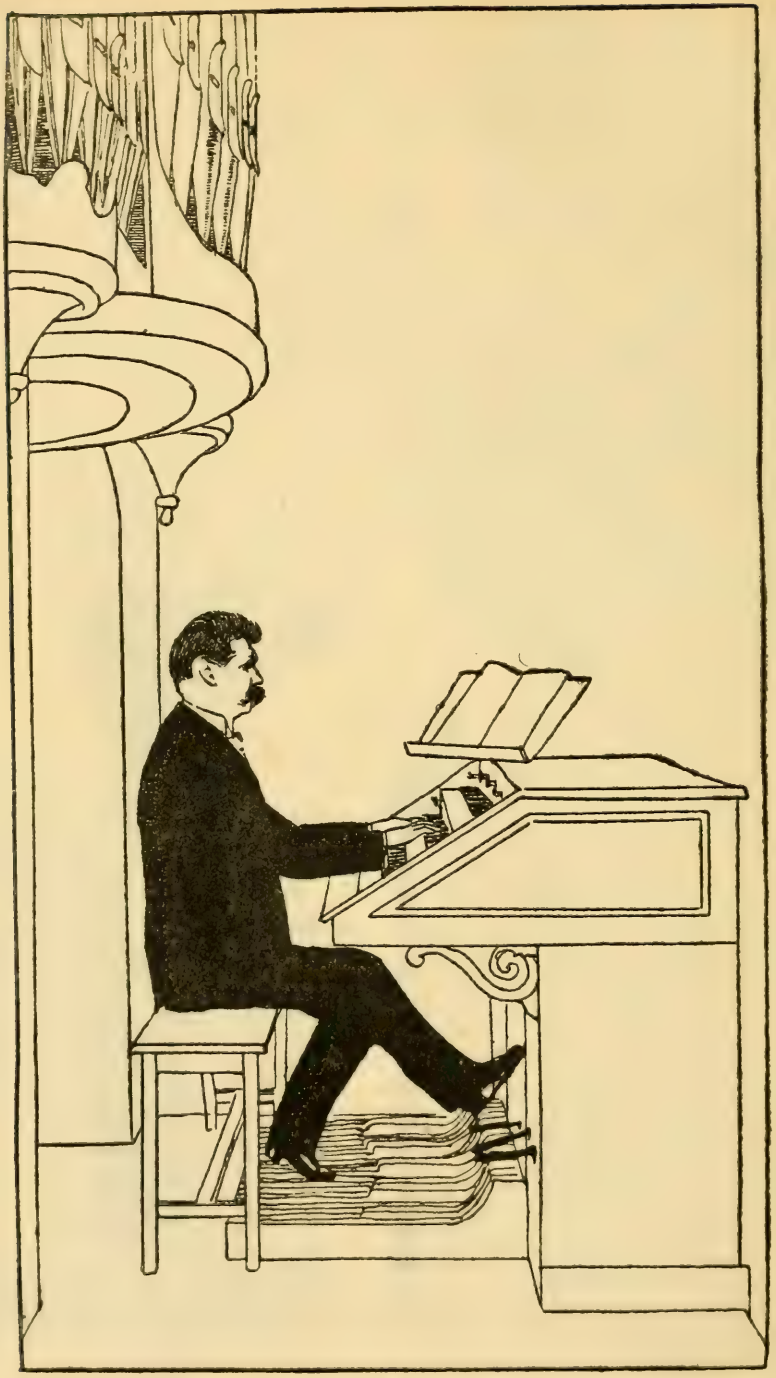
qu'elle entrait dans une phase nouvelle. C'est alors que commença l'étude et l'exécution des grandes œuvres de Bach : en 1908 le *Magnificat* ; en 1908-09 l'*Oratorio de Noël*; 1909-10 la *Messe en Si* ; 1910-11 la *Passion selon St. Mathieu*; et enfin la série des grands *Motets* dont un premier (le n° III) fut donné en Décembre 1911.

Pendant toutes ces années de labeur et de succès, se perfectionnait un élément qui fait actuellement la principale valeur de la Société Bach : le Chœur, formé de personnes de bonne volonté qui n'ont pas craint de consacrer de longs efforts à étudier toujours la même musique, car ils se rendaient compte qu'elle est au contraire toujours nouvelle. La façon continue dont il a peu à peu progressé semble donner un dementi à ceux qui prétendent qu'il est impossible à Paris de faire un effort de longue haleine et l'exécution du grand Motet qui est considéré comme l'œuvre la plus difficile du maître, a été particulièrement remarquable.

Quant aux récitatifs et aux airs, si émouvants et d'une beauté si pure, ils furent confiés, soit à des solistes parisiens tels que Mmes Eleonore Blanc, Marcella Pregi, Mary Mayrand, Mellot-Joubert, MM. Plamondon, Jean Reder, Engel, Frœhlich, soit à des étrangers qui tinrent à honneur de s'associer à ces grandes manifestations musicales, tels Mmes Lamprecht von Lamen, Tilly Cambley-Henken, Altmann ; à MM. Geist, Zalsmann, Baldzun et enfin à Mlle Phillippi et à Georg Walter en qui semble revivre l'esprit même de J. S. Bach.



M. Gustave Bret



M. Albert Schweitzer

Telle est l'œuvre qu'a fondée et que dirige depuis huit ans Gustave Bret, non seulement avec initiative, persévérance et profonde compétence musicale, mais aussi avec érudition et la conscience avec laquelle il a étudié l'œuvre du maître de Leipzig, revenant aux éditions originales afin de jouer les œuvres intégralement, ne craignant pas de faire de fidèles et musicales traductions des textes quand celles qui existent étaient insuffisantes, s'attachant à retrouver les sonorités mêmes que Bach obtenait avec des instruments devenus rares actuellement. Il a été aidé dans sa tâche par l'administrateur et l'interprète, par D. Hermann violoniste imprégné du style même de Bach qui a étudié longuemement en Allemagne; et par Albert Schweitzer, un des hommes les plus complets de notre époque, à la fois musicologue, organiste, interprète et savant auteur d'un livre sur J. S. Bach.

André F. Marty.

La Société Bach donnera une audition de la *Passion selon Saint Mathieu* le vendredi 25 mars à 9 heures, Salle Gaveau, avec le concours de Mmes Mayrand et Valnier, MM. Plamondon et Reder, et un chœur d'enfants.

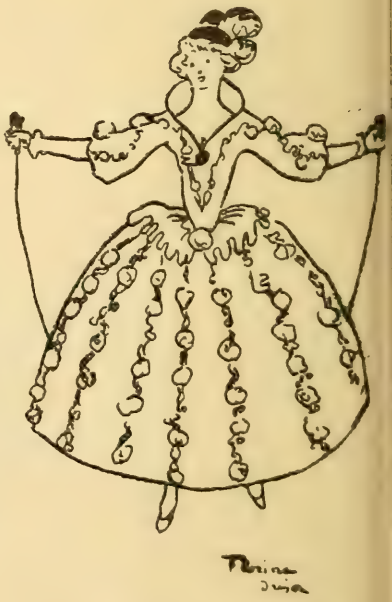
Société française des Amis de la Musique

Les Amis de la musique, dispersés encore durant l'automne, ont repris à Paris leurs quartiers d'hiver et retrouvé leurs réunions.

En attendant qu'ils puissent eux-mêmes recevoir, en leur propre home, ils ont obtenu la plus aimable et la plus somptueuse hospitalité dans les salons de *l'Université des Arts*, au Théâtre Réjane, que M. Bloche a bien voulu leur ouvrir. Dans ce décor, où les tableaux de maîtres voisinent avec les meubles anciens, quatre cents " Amis " se pressaient en janvier pour causer de musique et de mille autres choses, pour se connaître, et discuter des intérêts de la Société. Le comte G. Chandon de Briailles, leur président, que sa santé avait empêché de suivre leurs travaux l'année dernière, avait tenu à assister à cette réunion brillante, où l'on put applaudir successivement M. Lazare Lèvy, M. Duclos, Mlle Rose Féart, de l'Opéra M. Daniel Hermann et Mlle Zipelius, enfin Mme Ariane Hugon.

La Belle dans " Ma Mère L'oye "

Négrillon dans " Ma Mère L'oye "



Florine dans " Ma Mère L'oye "

Dessins de Drésa

Quelques jours après M. J. Rouché mettait généreusement la salle du *Théâtre des Arts* à la disposition des " Amis " pour qu'ils puissent y assister à la répétition générale du Ballet de " *Ma Mère l'Oye* " de Ravel. Ce spectacle exquis, encadré de *Fantasio* et des *Dominos* de Couperin, et dont on a lu dans le précédent numéro le compte-rendu autorisé, cette féerie réglée par Mme Hugard et dans un décor stylisé de Drésa, avait attiré de nombreux Amis vers le coquet Théâtre des Arts, le seul peut-être de Paris, où l'on ose chercher des voies nouvelles.

Les Amis de la musique n'oublieront pas cette charmante surprise, dont les dessins ci-contre leur rappelleront le souvenir agréable.

* * *

En février, les Amis, réunis en Conseil d'Administration, ont élu M. Georges Casella, secrétaire-général, en remplacement de M. J. Ecorcheville, nommé vice-président.

* * *

Ils se sont de nouveau trouvés, le 29 de février, à la Salle de l'Université des Beaux-Arts, pour y applaudir les œuvres de Ch. M. Widor, interprétées admirablement par Madame Charles Max, et accompagnées par le maître lui-même. Une fort jolie *Suite* pour piano et violon de MM. Lattès, jouée par l'auteur et Mlle Hélène Morhange, remporta le plus vif succès. Les Amis de la Musique auront encore plusieurs réunions semblables d'ici la fin de la saison.

2e Concert de l'A. M. M. A.

Association Musicale Mondaine et Artistique

FONDÉE ET DIRIGÉE PAR M. E. R. SCHMITZ

SALLE MALAKOFF
56bis, Avenue Malakoff

MARDI 19 MARS 1912

à 8 h. ¾ précises du soir
Ouv. des portes à 8 h. ¼

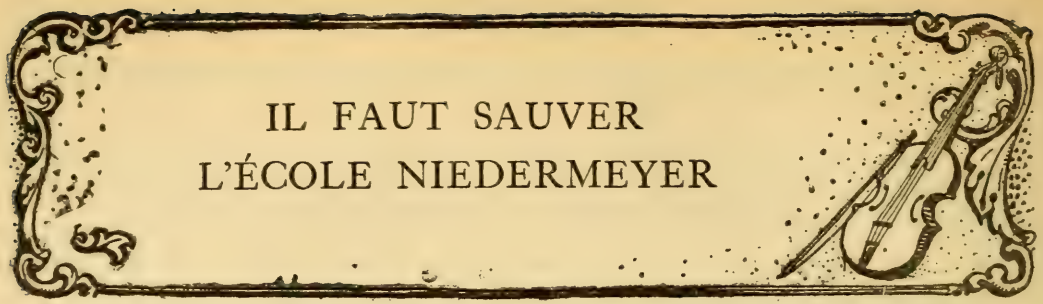
PROGRAMME

1. **Quintette** Piano et Cordes . . . . . BRAHMS
   Allegro non troppo — Andante un poco adagio.
   Scherzo — Final poco sostenuto.
   MM. E. R. Schmitz, Bilewski, Bellanger, De Renaucourt, L. Bloch.
2. A) **Madrigal** . . . . . G. FAURÉ
   B) **Chanson du Bois d'Amour** (a capella) . . . . . J. PILLOIS
   C) **Dieu qu'il a fait bon regarder** (a capella) pour Quatuor vocal . . . C. DEBUSSY
   Mmes Agnès Jacob, Thérèse Jeanès, MM. A. Bourdeaux, P. Coudray.
3. **uatuor** Piano et Cordes . . . . . CHAUSSON
   Animé — Très calme — Simple et sans hâte — Final animé.
   MM. E. R. Schmitz, Bilewski, De Renaucourt, L. Bloch.
4. **Chansons à 4 voix** . . . . . F. SCHMITT
   Mmes Agnès Jacob, Thérèse Jeanès, MM. A. Bourdeaux, P. Coudry.
   Au piano d'accompagnement : Mlle G. BOCANDÉ, M. E. R. SCHMITZ.

PIANO STEINWAY

PRIX DES PLACES : Loges, 4 ou 5 places, **50** fr. — Loge, la place, **15** fr. — Fauteuils, 1re série, **10** fr. ; 2me série **5** fr. ; 3me série, **3** fr. — Promenoir **1** fr.

N. B. Réduction de 50 o/o est faite sur présentation de cartes d'identité à tout membre de la Soc. Franç. des *Amis de la Musique*



IL FAUT SAUVER L'ÉCOLE NIEDERMEYER

L'Ecole Niedermeyer qui pendant près de 60 années a joué un rôle si important dans l'histoire de la Musique française, cette école où se sont formés tant de compositeurs renommés, tant de musiciens raffinés et charmants, traverse en ce moment une crise des plus graves. Un vote de la Chambre vient de lui supprimer les crédits grâce auxquels, chaque année, de nombreux jeunes gens sans fortune y étaient initiés au noble art de musique. Ce sont eux surtout qu'atteint la décision inconsidérée et injuste de la Chambre.

Depuis longtemps l'Ecole Niedermeyer était attaquée au Parlement. Prétextant le décret de fondation qui, en 1853, la nommait *Ecole de Musique religieuse*, des orateurs réclamaient à chaque budget la suppression des crédits qui lui étaient affectés. Par bonheur il s'était trouvé jusqu'à ce jour un rapporteur ou un ministre pour mettre les choses au point, rappeler que l'Ecole ne formait pas seulement des organistes comme on le prétendait, qu'au surplus si l'orgue était suspect de cléricalisme il fallait bannir son enseignement du Conservatoire. Les détracteurs de l'Ecole voyant que les franches attaques restaient sans effet eurent recours à un expédient d'une loyauté douteuse, mais qui réussit parfaitement. Le 26 Janvier 1910 M. Marcel Sembat réclama au nom de la loi de séparation des églises et de l'état, la suppression de la subvention de 17500 fr. accordée à "des maîtrises et écoles de plain-chant." Le Ministre promit de prendre cette demande en considération. Bien que le nom de l'Ecole Niedermeyer n'eût pas été prononcé au cours de ce débat ; bien qu'elle ne pût être assimilée ni à une maîtrise, ni à une école de plain-chant; bien qu'elle fût une institution absolument laïque, comptant parmi ses élèves nombre de protestants et d'israélites, le Directeur s'émut en constatant que le chiffre du crédit indiqué était exactement celui qu'il touchait chaque année sous forme de bourses d'étude. Il se rendit au Ministère où on le rassura. Jamais il n'avait été question de supprimer la subvention, il n'avait point à s'inquiéter. Quelques mois plus tard, après le vote du budget, il était avisé officiellement que l'Ecole Niedermeyer cesserait désormais de figurer sur la liste des écoles subventionnées par l'Etat. Il ne fut pas seul à être surpris. Plusieurs députés regrettaient leur vote et cherchèrent à sauver sinon l'Ecole, du moins le principe des bourses d'étude musicale en présentant un amendement qui fut accepté. Le crédit de 17500 fr. était maintenu, il continuerait à être converti en bourses de 500 fr. qui seraient réparties entre divers établissements d'enseignement. Mais on manquait d'argent pour calmer les réclamations tapageuses de sociétés chorales, — grosses puissances électorales — en sorte que le crédit de 17500 fr. fut détourné de sa véritable destination et s'en alla à des œuvres plus ou moins intéressantes, pendant que les jeunes gens qui, grâce à la générosité de l'Etat avaient pu commencer des études, se voyaient dans l'obligation cruelle de les interrompre. C'étaient pour la plupart des fils d'humbles gens sans influence, leurs plaintes ne furent pas entendues.

Ce qu'a été jusqu'à ce jour l'Ecole Niedermeyer, en quoi elle ne fait point double emploi avec les divers Conservatoires et Ecoles Nationales de Musique existant en France, c'est ce qu'a parfaitement montré M. Couyba dans son beau rapport de 1907.

" On ne saurait établir aucune analogie entre l'école de musique classique et le Conservatoire. Le Conservatoire est un externat ; il n'admet qu'une sélection d'élèves qui étudient à leur choix soit un instrument, soit la composition. L'école de musique classique est un internat qui reçoit, sans leur faire passer aucun examen, des jeunes gens astreints à suivre tous les cours que comporte l'étude approfondie de l'art musical. L'école doit être considérée comme une école normale dans laquelle les élèves font leurs humanités musicales ; elle forme des artistes imbus de principes sérieux, qui vont, en province, répandre le goût de la musique classique ; plusieurs de ses élèves sont directeurs ou professeurs dans les écoles départementales de musique.

" Dans les conservatoires l'enseignement est gratuit, mais il est presque toujours indispensable, pour arriver, de prendre des leçons particulières très coûteuses ; l'élève doit en outre pourvoir à sa nourriture et à son logement. A l'Ecole de musique classique, l'élève étant interne est défrayé de tout, et comme il peut obtenir une bourse du gouvernement (36 bourses de 500 francs chacune) et une subvention de son département, il arrive ainsi à n'avoir presque rien à débourser pour son éducation musicale.

" L'école peut donc être considérée comme un établissement essentiellement démocratique, puisqu'elle est la seule, en France, qui permet à des jeunes gens sans fortune d'embrasser la carrière musicale.

" En outre, les élèves ont cet avantage, qui ne se trouve nulle part ailleurs, d'avoir la presque certitude d'obtenir par la direction de l'école une situation à la fin de leurs études. Combien d'élèves sortis du Conservatoire avec des diplômes, même le prix de Rome, ont été forcés d'abandonner la carrière musicale faute de situation pouvant les faire vivre ! "

Après quoi M. Couyba s'élevait éloquemment contre ceux " qui semblent supposer que l'Ecole Niedermeyer est uniquement destinée à former des organistes, en donnant à ce dernier mot un sens clérical qui n'existe pas," et rappelait les noms des anciens élèves de l'Ecole qui se sont illustrés dans les genres les plus divers : Gabriel Fauré, Membre de l'Institut et Directeur du Conservatoire. André Messager, Directeur de l'Opéra, compositeur d'opérettes célèbres et chef d'orchestre de la Société du Conservatoire. Alexandre Georges, auteur applaudi de Miarka. Henri Büsser dont l'Opéra a monté le ballet *la Ronde des Saisons.* Claude Terrasse, le spirituel compositeur d'opérettes. Henry Expert, le grand érudit qui a su ressusciter les merveilles oubliées des Maîtres de la Renaissance Française. Citons encore MM. Boellmann, Perilhou, Gigout, Jacob qui se sont fait connaître par leurs œuvres symphoniques, les prix de Rome, Lutz, Letorey, Le Boucher, les auteurs d'opérettes : Audran (qui fut le premier élève de l'Ecole), Missa, Victor Roger. Ce ne sont pas là exclusivement des organistes semble-t-il. Encore maintenant l'Ecole présente chaque année plusieurs élèves au concours du prix de Rome. M. Le Boucher en est un vivant témoignage puisqu'il est encore en ce moment à la Villa Médicis.

Enfin c'est à d'anciens élèves de l'Ecole Niedermeyer que l'on s'adresse de préférence lorsqu'on a besoin de directeurs ou de professeurs pour les Conservatoires et Ecoles de Musique de province. Quelle meilleure preuve donner de la forte culture musicale reçue à l'Institut Niedermeyer ?

Laisser disparaître une Ecole qui depuis 60 ans a rendu de tels services à l'art serait un crime. Il faut absolument la sauver. Qu'un vote de la Chambre fasse oublier le mal qu'un vote de la Chambre a causé ou bien tout simplement que le crédit de 17500 fr. reçoive sa véritable destination et que l'Ecole Niedermeyer soit admise à partager les bourses d'étude avec les autres écoles musicales qui en paraîtront dignes. Ce sera stricte justice.

HENRY PRUNIÈRES.

La Province

A peine nous sortons des portes de Paris... et voici déjà la décentralisation qui commence. Il nous faut louer la noble initiative de MM. H. et J. Lary qui viennent de doter **Levallois-Perret** d'une salle de concerts. Le trio Kellert, Mme Hugot de Schutter, M. Josselin et le pianiste E.R. Schmitz l'inaugurent pour la plus grande satisfaction des Levalloisiens. Un courageux ecclésiastique, l'abbé Marais travaille activement à l'éducation artistique de **Lizieux** où deux cents exécutants viennent d'exécuter un oratorio de M. de la Tombelle, intitulé " Crux ", avec le plus vif succès. La Schola Cantorum de l'Orne qui assurait cette exécution donne des auditions à **Alençon,** visite **Trun,** fait retentir les échos de **Falaise** aussi bien que ceux d'**Argentan,** vole de **Bagnoles** à **Séez** et enchante les populations de **Caen** après avoir émerveillé celles de **Flers,** charmé celles de **Vimoutiers,** délecté celles de **St Pierre sur Dives** et ravi celles de **Condé-sur-Noireau.** Voilà un vaillant instrument de décentralisation !

M. Bodin révèle au public de **Rennes** la polyphonie vocale du XVIe siècle en faisant applaudir la Bataille de Marignan de Jannequin et le romantisme montmartrois en détaillant les Impressions d'Italie de Gustave Charpentier. A **Douai** Enesco se fait applaudir à la fois comme compositeur et comme prince de l'archet ; une société chorale " Les Mélomanes Douaisiens " compose d'intéressants programmes et les exécute à la satisfaction générale.

Angers pleure en la personne de M. Louis de Romain qui vient de disparaître, un des fondateurs et des membres les plus actifs de son Association Artistique. Un service solennel a été célébré à la cathédrale ; Rhené-Baton et Max d'Olonne y conduisirent la Marche Funèbre du Crépuscule des Dieux, les Préludes de Parsifal et de Lohengrin. La Société Ste Cécile chanta un De profundis harmonisé et l'Ave Verum de Mozart. Les derniers concerts avaient permis d'applaudir Maurice Dumesnil, et Mme Renée Chemet et d'apprécier parmi les œuvres nouvelles Le Chant de la Destinée de Gabriel Dupont.

Rhené Bâton d'ailleurs se trouvait, aussitôt après, à **Bordeaux** où il donnait la Suite Française de Roger Ducasse et où il accompagnait à Emil Sauer le Concerto en mi bémol de Liszt. Les Bordelais s'enorgueillissent, en outre, d'un orgue magnifique construit dans leur salle Franklin et que Joseph Bonnet vient d'inaugurer avec sa virtuosité supérieure.

A **Nantes,** Cortot et Vincent d'Indy fanatisent les habitués de l'Association des grands Concerts. Ils firent entendre les variations Symphoniques de Franck et la Symphonie sur un thème montagnard.

Gustave Bretet va jusqu'au **Hâvre** donner une exellente exécution de l'Oratorio de Noel avec le concours de Plamondon et d'Albert Schweitzer. Cent cinquante exécutants rivalisent d'ardeur : ils se montrent admirables d'entrain et de précision.

A **Lyon** l'intéressante Société de musique ancienne fondée par M. Arthur Ticier et comprenant Mlle Porte, MM. Amédée et Maurice Reuchsel remporte un gros succès en révélant des pages exquises de Couperin, Roland Marais, Carissimi, Ariosti et Lœillet.

On déplore à **Pau** le malencontreux accident qui immobilise l'excellent chef d'orchestre Brunel mais on fête son remplaçant M. Crocé-Spinelli, directeur du Conservatoire de Toulouse qui continue les bonnes traditions des concerts symphoniques. Et **Bayonne** ne se lasse pas d'applaudir la Société Charles Bordes que Mme Ducourau et M. de Castera conduisent à la victoire et où Mlles Genty, Gontaut et Yribarren se font chaleureusement applaudir dans l'Esther de J. B. Moreau.

Cependant **Avignon** vient de se signaler par une tentative éclatante et couronnée d'un plein succès. Son théâtre vient en effet de créer " Maguelonne et le Roi René ", drame lyrique en trois actes dont les paroles et la musique sont dues à la plume élégante d'Henri de Saussine. Cette œuvre qui toucha profondément l'âme régionaliste de ce public vibrant a été accueillie avec un enthousiasme délirant. L'auteur n'oubliera jamais les ovations qui le remercièrent à la fin de la représentation. Très bien montée avec des chœurs solides, des costumes et des décors somptueux cette partition fraîche et colorée marquera une date dans l'histoire du théâtre méridional. " Encore une, constatait Tartarin avec orgueil, que les gensses-du-Nord n'auront pas ! "

SWIFT.

Belgique [1]

Au dernier concert populaire, nous avons entendu la Symphonie que Paul Gilson composa pour l'Exposition 1910, où elle ne fut pas exécutée, on s'en souvient, en raison de différents matériels. — Comme toutes les œuvres du puissant orchestrateur, la *Symphonie Inaugurale* est d'une richesse somptueuse. Les thèmes en sont empruntés au *Folklore* flamand ; Gilson travaille à la façon des haut-lissiers, tramant en fils de pourpre et d'or d'éclatantes fêtes sonores. Cortège exubérant, joyeux, la vie chante dans ses visions de soleil. Cet art d'opulence, de plénitude et de force nous évoque les Maîtres de la peinture flamande : les Jordaens et les Teniers des kermesses et des festins. Mais il faut le plein air à telles réalisations : l'atmosphère du théâtre convient mal à leur ampleur.

— Au même concert, Mlle Suzanne Godenne a remporté un légitime succès dans des pièces pour piano de Liszt. Elle possède une technique remarquable, au service d'un tempérament puissant, d'une sensibilité très cultivée. Il est rare qu'une femme interprète avec autant de caractère et de compréhension des œuvres de large inspiration et de robuste écriture. Mlle Godenne est certainement l'une de nos meilleures virtuoses ; c'est aussi une artiste, ce qui vaut mieux.

— Le quatrième concert Ysaye fut dirigé par Fritz Steinbach, calme, énergique, et sans pose. L'orchestre manquait un peu d'enthousiasme, et surtout de préparation, (le nombre de répétitions est toujours insuffisant). Au programme, l'ouverture en *ré majeur* de Bach, grave, solennelle, — l'aria, somptueusement religieux. La symphonie n° 3 en mi bémol de Haydn : vieillotte, légère, vivante, à fleur de peau. L'ouverture d'Eléonore de Beethoven fut exécutée de façon banale par l'orchestre. *Gavotte* de Mozart, *Menuet* de Bramhs, ballet *Rosemonde* de Schubert, sont trois petites choses exquises de délicatesse, de fraîcheur et de charme. Enfin, *Mort et Transfiguration* de Strauss, musique impétueuse, violente, éclatante, émouvante, — l'exécution manquait de fougue. Trop de printemps, au dehors, ce dimanche...

[1] Tandis que nos écrivains sont à l'honneur sur les scènes dramatiques — pièces primées aux concours du *Soir* et de la *Grande Harmonie ; les Liens*, l'admirable drame de G. Van Zype, au Parc — quatre œuvres lyriques de musiciens belges triomphent : *Rhena* de Van den Eeden, le ballet *'t Zarka* de Jongen, à la Monnaie ; *Edenia* de Camille Lemonnier et L. Dubois, à l'Opéra flamand d'Anvers ; la *Bacchante* de Delcroix, à Gand. L'événement a trop d'importance pour que nous lui réservions un compte-rendu ordinaire. Nous publierons le mois prochain un article spécialement consacré à ces ouvrages. Et en même temps, nous commencerons une *Enquête* sur le *Théâtre lyrique musical* belge. Au moment où le Gouvernement vient d'instituer une Commission en vue du développement et de l'encouragement de la Littérature dramatique d'expression française, nous pensons qu'il est utile d'attirer l'attention sur le *théâtre musical*. Les musiciens sont dans la même situation — sinon plus précaire — que les littérateurs ; ils ont aussi des titres, des œuvres, de légitimes revendications, un idéal à faire valoir. Nous nous adresserons aux intéressés et publierons leurs avis dans S. I. M.

R. L

— Le récital de piano donné Salle Erard par M. Louis Lavoye, professeur au Conservatoire de Liège, fut un régal. Au programme : des pages de Bach, Beethoven, Franck, Chopin, Debussy, Ravel, de Séverac, Chabrier. M. Lavoye joue en artiste et en poète, de toute son âme, de toute sa ferveur. Il vainc les difficultés pianistiques très simplement, n'ayant qu'un but, l'interprétation du caractère, de la beauté pure, intérieure et subtile des œuvres choisies. Nous l'avons admiré surtout dans *Prélude, Aria et Final*, de C. Franck, et les compositions si délicates, fluidiques et lumineuses de Debussy, Ravel, de Séverac. M. Lavoye les ressent, ces musiques chatoyantes et vibrantes, avec une sensibilité bien moderne, bien nôtre.

— Le premier concert de la Société Nationale des Compositeurs belges a trouvé un très grand succès. La Salle de la Grande Harmonie était archi-comble, au point que plus de 150 personnes durent rester debout dans le fond et sur les côtés faute de sièges. Cette affluence, qui témoigna d'un enthousiasme chaleureux à l'égard de nos compositeurs nationaux, est symptômatique d'une attention réconfortante, enfin. Après la littérature, la musique belge réussira-t-elle à détruire les préventions du public jusqu'à ce jour trop insoucieux des manifestations autochtones ? Nous pouvons le croire et nous en réjouir. — A ce concert, MM. C. Hénusse, M. Crickboom, Brosa, Jadot et Lyon exécutèrent avec ensemble un *quintette* (en la mineur) pour piano, deux violons, alto et violoncelle de Jos. Ryelandt. Cette œuvre, purement écrite, est d'inspiration religieuse, et de sentiment délicat. L'*adagio* fait surtout songer à un *offertoire* sereinement phrasé par l'orgue, dans le style consacré. Mais le procédé a vieilli ; l'impression monotone convient sans doute à l'Eglise ; elle ne laissa point de fatiguer un peu l'auditeur des concerts, qui réclame des frissons nouveaux et vivants. — Deux *Paysages* de Paul Gilson suivaient. I. *Lento*. II. *Andante Rubato*. Ces pages nous paraissent dater de l'inspiration des *Préludes*, *Etudes rythmiques*, *Petites suites*. La couleur en est singulièrement impressionnante. Le pianiste Henusse joua ces pièces fort difficiles avec toute la conscience, et la compréhension d'artiste qu'on lui connaît. Il en fit valoir les intentions profondes, le dessin compliqué, l'impression visionnaire, étrange, aggravée d'ombre et d'hallucination. Ces *Paysages* évoquent des décors nocturnes et douloureux, fantastiques et angoissants. L'émotion est intérieure, condensée, poignante. Musicalement ils accusent un caractère de personnalité vigoureuse, et portent la griffe du Maître. Certes, Paul Gilson a donné de vastes fresques, aspects plus puissants, plus décoratifs, plus extérieurs aussi, de son génie ; mais il a peut-être traduit, en ces " petites " œuvres, des moments plus vrais de son âme. — Le *Nocturne* de C. Franck est trop connu, pour que nous y arrêtions. *Automne* et *Charmante rose* d'Edgar Tinel, chantés fort bien par Mme Emma Ringel, sont d'agréables mélodies. *Prélude*, *Fugue* et *Variation* pour harmonium et piano, de C. Franck, dans l'atmosphère de sérénité et de divine harmonie de la *Sonate* pour violon et piano, furent admirablement interprétés par MM^mes^ Tiny Béon — organiste au toucher sensible, délicat, au jeu lié, caressant les nuances — et Renée Crickboom, pianiste bien douée. Cette dernière fut partenaire de son mari, le maître violoniste Mathieu Crickboom dans l'exécution de sa *Sonate* op. 11, œuvre d'inspiration large, franche, où l'unité, la distinction de la forme s'allient avec la sûreté des développements. Cette page est pleine d'intensité, de fougue et de vie. Egalement bien écrite pour les deux instruments, la *Sonate* de M. Crickboom peut s'inscrire, à côté de celles de J. Lekeu, et V. Vreuls, au nombre des meilleures qu'ait produites notre génération musicale wallonne moderne.

Signalons encore — parmi les innombrables séances auxquelles on nous convie en cette période — les matinées du *Cercle artistique* avec MM. Bosquet, Chaumont, Jongen, Jourdain, Morisseaux, Rogister et Dambois. — La *Fête de la Dentelle* où la cantate de M. Ch. Mélant, exécutée en la présence et en l'honneur de S. M. la Reine, trouva un énorme succès — la

troisième séance — d'art si pur — du quatuor Capet — la première séance d'orgue (les maîtres des XVIe, XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles) de J. Jongen. — Sont annoncés : le *quatrième concert classique* avec le concours de Mlle Godenne, les récital Misha Elman, Gladys Mayne, Germaine Lievens, les concerts Sarata, Lazaro Uzielly, Henri Verbrugghen, Scola Musicæ, etc...

BIBLIOGRAPHIE. — *Mathieu Crickboom : Sonate* op. 11 pour violon et piano, éditée chez Schott frères, rue Coudenberg à Bruxelles. — *Lucien Mawet :* Pièce pittoresque pour piano et hautbois, curieuse et intéressante, quoique d'une écriture jeune, annonçant déjà (en 1895) les qualités de finesse et d'originalité du délicieux mélodiste. — *Joseph Lefebure :* sonates op. 12. et 14. pour violon et piano, non dénuées de qualités sérieuses, de mouvement, de caractère. — *Charles Mélant :* Adaptation mélodique sur un émouvant — encore que très " hugotien " — poème de Jean de Bère, des plus réussies du fécond musicien.

R. L.

ANVERS. — *Exécution de la Matthaüs-Passion.* — A l'occasion de son dixième aniversaire, la Société des Concerts de Musique Sacrée exécutera le 24 mars prochain, à 2 1/2 heures de relevée, en la grande salle de l'Harmonie, la Matthaüs-Passion de Bach. Sont engagés comme solistes : Mmes Cahnbley-Hinken et Philippi, Mrs P. Schmedes et Van Oort. La version du temps de Bach sera entièrement conservée. Les récitatifs de l'évangéliste seront accompagnés au clavecin. M. Ontrop, l'âme des superbes exécutions qui valent à la société son grand renom artistique, dirigera un double chœur de plus de 300 chanteurs. Tout fait prévoir une affluence aussi considérable que celle enregistrée en décembre dernier, à l'exécution triomphale de Franciscus de Tinel.

LIÉGE. — M. Jules Debefve, qui a fait connaître à Liège le compositeur finlandais Jean Sibelius, continua cette campagne de vulgarisation artistique en chargeant le superbe violoniste von Vecsey d'exécuter son concerto op. 47 en *re.* Le succès fut grand pour l'instrumentiste, en possession d'une technique merveilleuse et restant très musicien malgré sa virtuosité. Il a joué en maître cette œuvre âpre, constamment mineure, aux couleurs foncées, où la saveur d'un exotisme nordique, d'un chant populaire profond et impressionnant, dramatique souvent, impose sa liberté rhapsodique à la forme concertante traditionnelle. La belle symphonie de Goetz fut aussi applaudie à ce concert, où l'on fit moins d'accueil au banal *Divertissement russe* de Rabaud, tandis que *Aux Etoiles* de Duparc charma par sa forme de rêverie, en sourdine, vague, prenante parfois et toujours euphonique.

Les œuvres de M. Victor Buffin, exécutées à l'Œuvre des Artistes par M. Emile Chaumont, violoniste, sa sœur Thérèse, pianiste, et Mlle Rollet, cantatrice, avaient attiré un nombreux public, très admiratif. Les mélodies sont souvent un peu courtes et finissent trop brusquement, en surprise ; certaines d'entre elles sont pourtant d'un caractère fort distingué, doué d'une rare fraîcheur, telle *Au long des sables clairs* ou bien sont extrêmement vocales, comme *Parfois lorsque tout dort.* Le poème pour violon et piano, d'une belle simplicité, très sincère, distingué et charmeur, m'a paru supérieur à la Sonate, dans laquelle on désirerait une construction plus solide.

Le quatuor Charlier s'est distingué dans l'exécution de trois œuvres modernes bien différentes : de Karl Oberstadt, de Heinrich Zöllner et de Waldeman Pahnke. La première est jolie et un peu banale, la dernière, finement ouvrée et travaillée dans l'esprit des français actuels. Quant au quatuor à programme op. 91. de Zöllner, il est de proportions imposantes

et force l'admiration. C'est une œuvre dont la forme vaut le fond et qui peut être classée parmi les meilleures de la production des vingt-cinq dernières années.

Citons encore, aux concerts Dumont-Lamarche, la séance donnée par le *Decem* de Paris, qui eut grand succès, puis le récital du pianiste Louis Closson, liégeois, élève de Busoni et que sa technique éblouissante classe dans les tout premiers rangs des instrumentistes.

Le deuxième concert de la *Société Bach* a fait entendre deux œuvres inconnues ici : la cantate *Non sà che sia dolore* et le *Défi de Phébus et de Pan ;* je ne peux m'étendre sur l'intérêt et le succès qu'elles suscitèrent, étant chef d'orchestre de cette société.

Dr Dwelshauwers.

Etranger

LA FLUTE ENCHANTÉE A CAMBRIDGE

C'est à Cambridge qu'il nous faut aller pour entendre la *Flûte Enchantée* puisqu'il est admis que les difficultés vocales de cet opéra empêchent les directeurs d'inscrire à leurs programmes une œuvre qui devrait être au répertoire de tout opéra. Nous avons eu la preuve à Cambridge que la *Flûte Enchantée* peut être représentée sur un petit théâtre, sans aucun luxe de mise en scène, et chantée par des artistes ordinaires — de la façon la plus satisfaisante du monde.

Le grand succès de ces représentations fut pour Mozart, pour Mr Edward Dent qui prépara du livret une traduction exacte, charmante, naïve et absurde et qui sut conserver les plaisanteries comme l'accent tonique de l'original, et pour Mr Clive Carey, chanteur exquis, Papageno amusant et metteur en scène habile. Mr J. S. Wilson, Mrs Fletcher et Miss Hopper se partagèrent le reste des applaudissements.

Mais la mise en scène mérite une mention spéciale. Etant données les dimensions exiguës de la scène, il ne fallait pas songer à réaliser la féerie qu'est la *Flûte Enchantée*. Les organisateurs décidèrent d'avoir un seul décor, noble et simple : un temple élevé à mi-hauteur de la scène sur une terrasse. Les marches conduisant aux portes permirent des processions impressionnantes et d'heureux groupements de foule ; et une porte basse par où pénétrèrent Tamino et Pamina suggéra les horreurs d'invisibles épreuves. Un rideau cachant entièrement le décor servit en outre à donner de temps à autre l'illusion de jardins, de chambres, de palais ; en somme une interprétation scénique d'une simplicité voulue tout à fait remarquable, d'une atmosphère étonnante évitant les détails toujours ridicules de décors peints, les effets grossiers et ne trompant personne, d'une mise en scène soi-disant luxueuse, laissant à l'imagination des spectateurs le soin de compléter le paysage, une impression en somme, plutôt qu'un cadre, la *Flûte Enchantée* dans un décor qu'on aurait dit de Ballet Russe.

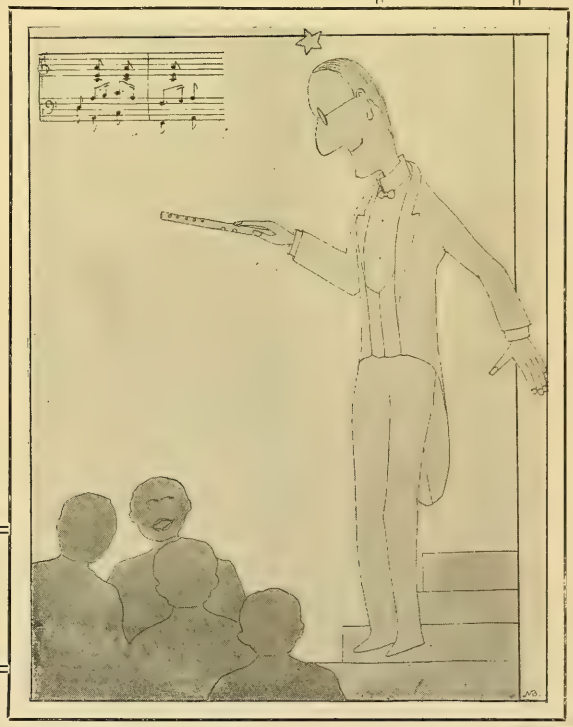
Ces représentations, le soin avec lequel elles avaient été préparées, l'enthousiasme des chanteurs et des spectateurs, le souci artistique se manifestant jusque dans les plus petits détails du programme, la traduction de Mr E. Dent, — mériteraient un long compte-rendu. Réjouissons-nous donc du beau succès de la *Flûte Enchantée* à Cambridge et ne craignons pas de dire que ce fut là un événement de la plus haute importance artistique — dont d'ailleurs tous les journaux de Londres s'émurent à juste titre.

* * *

Mr. CLIVE CAREY

UN ESCLAVE

UN PRÊTRE



Mr. E. DENT, DIRIGEANT LES CHŒURS DANS LA COULISSE

Croquis de M. X. M. Boulestin

UNE REPRÉSENTATION DE LA FLUTE ENCHANTÉE A CAMBRIDGE

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Non content de donner ses soins à la traduction de la *Flûte Enchantée*, Mr Dent — qui prépare actuellement sur Mozart un ouvrage qui aura l'étendue et certainement la valeur du *Scarlatti* que nous devons déjà à ce musicographe distingué — vient de faire paraître une brochure explicative des plus intéressantes contenant outre des détails historiques et anecdotiques curieux, une revue des changements que subit le livret au cours des représentations depuis l'époque de Schikaneder jusqu'à nos jours, et des diverses interprétations de l'œuvre de Mozart.

" Considérer le livret, superficiellement, tel qu'il est en tant que livret, c'est justifier les critiques absurdes auxquelles a donné naissance cette œuvre. D'autre part, une explication historique ne nous satisfait guère : ni Maria-Thérésa ni Joseph II ne nous intéressent aujourd'hui non plus que les intrigues et les discussions des Jésuites et des Francs-Maçons. Il nous faut arriver à une interprétation fondamentale, essentielle et qui explique l'éternelle valeur et la vitalité de cette œuvre, au risque de négliger certains détails qui eurent jadis leur importance... Tamino et Pamina sont des personnages idéals qui vivent leur vie dans l'espace de quelques mesures de musique, symbolisant nos luttes, nos espérances et nos victoires... Les épreuves qu'ils subissent les mûrissent et les rendent plus dignes l'un de l'autre... C'est ce développement psychologique des caractères qui fait de la *Flûte Enchantée* une œuvre à part et d'une valeur plus grande, comparable aux drames lyriques Wagnériens ; quoiqu'elle commence comme un opéra ordinaire, elle prend une allure nouvelle; là nous n'avons ni scènes d'amour, ni trahisons ; aucune de ces passions chères aux héros d'opéras habituels ; Tamino et Pamina, personnages à la fois symboliques et réels, se développent d'une façon logique et inévitable, acceptant leur mutuel amour comme un fait certain et accompli : ils sont si sincères, si exempts de coquetteries et de jalousies qu'il leur est pour ainsi dire impossible d'avoir une " scène d'amour " à la façon traditionnelle... "

On voit par ces quelques citations quelle sera la conclusion à laquelle arrivera Mr E. Dent au sujet de la *Flûte Enchantée*. On trouvera aussi dans cette brochure des théories nouvelles, une documentation remarquable, des citations nombreuses et des rapprochements ingénieux entre les différentes œuvres de Mozart jugées à l'aide de sa sensibilité, de ses convictions religieuses et de l'étude des conditions sociales au milieu desquelles il vécut — en somme une critique des plus intéressantes et à laquelle ces quelques lignes rendent fort mal justice ainsi d'ailleurs qu'aux représentations de la *Flûte Enchantée* à Cambridge.

X. M. Boulestin.

BARCELONE. — *Théâtre du Liceo : Titayna.* Opéra en un acte et deux tableaux. Poème d'Angel Guimerà, musique d'Eurie Morera. Représentée pour la première fois, à Barcelone, la nuit du 17 janvier 1912.

Il est évident que Morera n'a pas prétendu faire, avec *Titayna*, une œuvre transcendante. L'idée qu'il s'est formée, en l'écrivant, a été plutôt, il nous semble, de faire, tout bonnement, une production très simple, très claire et volontiers *nationale*. Sa première erreur a été donc, sans doute (et l'on nous permettra, il faut le croire, que nous nous exprimions en toute franchise), de la donner au Liceo. Dans ce cadre très vaste — trop vaste, — de notre grand théâtre, l'œuvre a paru déplacée. Telle qu'on l'avait annoncée, on s'attendait à entendre quelque chose d'importance — une œuvre ferme, riche, de longue haleine, — et l'on s'apprêtait, mais oui, à bien applaudir et à s'incliner même, très bas, devant l'œuvre nouvelle. Mais voici qu'on s'est trouvé, tout à coup, non sans surprise, devant une... oserai-je le dire, devant une sorte d'œuvrette... Un sonnet, nous le savons, peut bien valoir un long poème... Tel n'est pas le cas. Il est évident, néanmoins, que dans un autre milieu et annoncée comme elle aurait dû l'être, non pas comme un opéra ou comme un drame musical — car elle a été annoncée sous ces

deux formes, — mais, plutôt, comme une *Zarzuela grande* — et si elle ne l'est pas elle pourrait facilement le devenir, — il est évident, disons-nous, que dans ce cas elle eût été mieux reçue... C'est sous cet aspect qu'il faut la juger.

F. Llinrat.

MONTE-CARLO. — Le théâtre de Monte-Carlo vient de reprendre avec le plus grand succès le *Barbier de Séville* de Rossini. Cette œuvre qui semblait tombée dans l'oubli a reçu du public un accueil enthousiaste. Il est vrai que M. Gunsbourg avait su assurer à cette reprise une distribution hors ligne et telle qu'aucun théâtre européen ne saurait en donner de meilleure. Il faut citer tout d'abord Chaliapine (Basile) et Tita Ruffo (Figaro) ; puis MM. Chalmin et Polverai. Mme de Hidalgo est une Rosine pleine de jeunesse, de charme et qui vocalise à merveille ; Mme Mary Gérard sait donner au rôle trop souvent sacrifié de Berta l'importance qu'il mérite. On ne saurait donc s'étonner que la partition de Rossini ait retrouvé sa séduction et son charme d'autrefois. Cette soirée fut une vraie soirée d'enthousiasme.

Stanislas Rzewuski.

NOTE. — L'abondance des matières nous force à remettre au plus prochain numéro l'insertion des correspondances d'Allemagne, de Russie et d'Amérique.

Piano ou clavecin ?

Nous recevons de notre collègue Mme Wanda Landowska, qui en ce moment révèle Purcell et Couperin aux Kirghizes des steppes russes la lettre qui suit. Elle répond à l'article publié par notre autre collègue M. Joachim Nin dans notre numéro de décembre.

Mon ami Joachim Nin a choisi un mauvais moment pour des discussions : je suis en voyage et surchargée de travail. D'ailleurs tous ses arguments ont été déjà servis par M. Buchmeyer et répétés par le Dr Carl Nef dans cette fameuse polémique qui a duré plus de quatre ans. Que mon ami Joachim Nin veuille donc bien se mettre au courant et, qui sait, peut-être nous apportera-t-il des raisons nouvelles.

Quant au tournoi d'Eisenach cette idée est due au désir très légitime des prof. Kretzschmar, Seiffert, Schneider, Heuss et autres musicographes et des membres de la Bachgesellschaft. Voyant la polémique épuisée au point de vue théorique, ils voulaient se rendre compte de l'effet, que produirait sur le public le même morceau exécuté successivement sur les deux instruments. De tels expériences ne peuvent qu'intéresser tout musicien sérieux.

Joachim Nin trouve ce premier essai insuffisant parce que " l'on s'est contenté de baser " un jugement, que l'on prétend définitif, sur l'exécution de deux œuvres de Bach, alors qu'il " en eût fallu douze au minimum autant, de Couperin, quelques-unes de Rameau, de Haendel et " six au moins de Scarlatti. " La dose lui paraît donc insuffisante. Qu'il la triple ou centuple à volonté.

Toujours à la disposición d'ousted.

Wanda Landowska.

MÉTASTASE

PRÉCURSEUR DE GLUCK

La question du drame lyrique n'a laissé indifférent aucun des grands musiciens et poètes-musiciens du XVIIIe siècle. Tous ont travaillé à le perfectionner, ou à le fonder sur des bases nouvelles. Ce serait une injustice de faire hommage au seul Gluck de la réforme de l'opéra. Haendel, Hasse, Vinci, Rameau, Telemann, Graun, Jommelli, et bien d'autres en furent préoccupés. Métastase lui-même, qu'on représente souvent comme le principal obstacle à l'établissement du drame lyrique moderne, parce qu'il fut en opposition avec Gluck, n'eut pas beaucoup moins que Gluck, (bien que d'une tout autre façon), le souci de faire entrer dans l'opéra le plus de vérité psychologique et dramatique, compatible avec la beauté de l'expression.

On sait comment se forma le talent de ce poète, le plus musical qui fût jamais, — " cet homme, ose dire Burney, dont les écrits ont peut-être plus contribué à la perfection de la mélodie vocale et de la musique en général que les efforts réunis de tous les grands compositeurs de l'Europe. "

Dès ses débuts d'enfant prodige, l'étude de la musique lui avait donné l'idée de la réforme poétique qui devait l'illustrer. Les hasards de sa vie sentimentale, savamment dirigée, n'avaient pas peu servi à son perfectionnement poético-musical. Il avait d'abord aimé et failli épouser la fille du compositeur Francesco Gasparini, l'homme qui possédait le mieux la science du *bel canto*, et qui forma les chanteurs les plus renommés,

le maître de la Faustina et de Benedetto Marcello. [1] Puis, il se lia, pendant de longues années, avec une chanteuse célèbre, la Romanina (Marianna Benti, femme d'un certain Bulgarelli) ; et il subit profondément l'influence artistique de cette femme intelligente et passionnée. Par elle, il fut mis en relations avec l'élite des musiciens napolitains : Hasse, Leo, Vinci, Porpora, dont il suivit, dit-on, l'enseignement. Mais surtout les intuitions dramatiques de la Romanina, son expérience de la scène, lui furent précieuses. Pour elle, il écrivit son premier mélodrame, la *Didone abbandonata* (1724), qui marque une date dans l'histoire de l'opéra d'Italie, par son émotion et son charme raciniens. La Romanina fut l'interprète triomphante de ses premiers poèmes, entre autres de *Siroe*, que presque tous les grands compositeurs d'Europe devaient traduire en musique. Et l'écho de sa voix résonne encore dans ces vers " si fluides et si harmonieux qu'il semble, disait Andrès, qu'on ne puisse les lire qu'en chantant. "

Ce caractère de chant noté en paroles avait frappé les contemporains. Marmontel remarquait que " Métastase avait disposé les phrases, les repos, les nombres, et toutes les parties de ses airs, comme s'il les eût chantés lui-même. "

Il les chantait, en effet. Quand il composait ses drames, il était au *cembalo ;* et souvent il écrivit la musique de ses poésies. On se souvient de Lully, se chantant au clavecin les poésies de Quinault, et les remaniant sans scrupules. Ici, les rôles sont intervertis. C'est Quinault qui compose la poésie, au clavecin, et déjà trace l'esquisse, les linéaments de l'air qui doit la revêtir. — Dans une lettre du 15 avril 1750, Métastase, envoyant à la princesse de Belmonte la musique de Caffarello sur sa poésie : *Partenza di Nice*, ajoute : " Caffarello a connu les défauts de ma musique *(della mia musica)* ", — [ce qui laisse donc entendre qu'il en avait écrit une] ; — " il a eu compassion des paroles et les a revêtues d'une meilleure étoffe. " [2] — Dans une autre lettre, de la même année (21 février 1750) à la même princesse, il disait : " Votre Excellence sait que je ne puis rien écrire qui ait à être chanté, sans que j'en imagine (bien ou mal) la musique. La poésie que je vous envoie a été écrite sur la musique qui l'accompagne. C'est une musique à la vérité très simple ; mais si on veut la chanter avec la tendre expression que j'y suppose, on y trouvera tout

[1] M. E. Celani a raconté l'histoire de ce premier amour et de l'intimité du jeune Métastase avec Gasparini, dans un article, intitulé : *Il primo amore di P. Metastasio (Rivista Musicale Italiana*, 1904*)*.

[2] Lettres inédites, publiées dans la *Nuova Antologia*, vol. 77, et citées par Jole Maria Baroni, dans son étude sur *La lirica musicale di Metastasio* (*Rivista Musicale Italiana*, 1905).

ce qu'il faut pour seconder les paroles. Et tout ce qu'on y ajoutera de plus recherché pourra bien procurer au musicien un plus grand applaudissement, mais fera certainement moins de plaisir aux cœurs aimants. "[1]

Jamais Métastase ne donnait ses compositions à un ami, sans y joindre la musique. On n'a donc pas le droit de juger ses vers en eux-mêmes, dépouillés de la mélodie qu'il entendait, et dont il avait, comme dit Marmontel, " le pressentiment. "[2] — La musique lui semblait d'autant plus indispensable à la poésie qu'il vivait dans un pays allemand, où sa langue italienne n'avait tout son charme que lorsque le pouvoir de la musique la faisait pénétrer dans l'âme étrangère. Il écrivait en 1760 au comte Florio : " Depuis les premières années que je me suis transplanté dans cette terre, je me suis convaincu que notre poésie n'y prend racine qu'autant que la musique et la représentation s'y joignent. "

Ainsi, sa poésie était faite pour la musique et pour la représentation théâtrale. — On imagine combien elle dut séduire tous les musiciens italiens et italianisants du siècle. Suivant le mot de Marmontel, " tous les musiciens se sont donnés à lui. "[3] D'abord, ils furent captivés par l'harmonie de ses vers. Puis, ils trouvèrent en lui un guide très doux, très poli,[4] mais très ferme, qui les dirigeait. Hasse se mit sous sa tutelle. Jommelli disait qu'il avait plus appris de Métastase que de Durante, Leo, Feo, et du père Martini, c'est-à-dire de tous ses maîtres. Non seulement ses vers, auxquels il ne permettait pas qu'on fît de changements, se prêtaient merveilleusement à la mélodie, l'appelaient, pour ainsi dire ; mais très souvent, il suggérait au musicien le motif de l'air.[5]

On trouvera, dans une étude de Jole Maria Baroni sur *la lirica musicale di Metastasio*,[6] une brève analyse des divers genres poético-musicaux qu'il traita : *Canzonette*, *Cantate*, *Arie*. Ce qui nous importe principale-

[1] *Ibid.*

[2] " Un talent sans lequel il est impossible à un poète de bien écrire une *aria*, c'est le pressentiment du chant, c'est-à-dire du caractère que l'air doit avoir, de l'étendue qu'il demande et du mouvement qui lui est propre. " (Marmontel).

[3] M. Francesco Piovano, qui prépare une bibliographie Métastasienne, évalue à 1200 le nombre de partitions composées sur des textes de Métastase. (I. M. G. oct.-déc. 1906).

[4] Burney a tracé un portrait charmant de Métastase, qu'il vit à Vienne. Il avait, dit-il, une conversation pure, vive, aisée. Il était gai, aimable, plein de charme, extrêmement poli. Il ne disputait jamais, par politesse et par indolence. Jamais il ne répliquait à une proposition erronée. Il n'aimait pas la discussion. " Il avait ce calme, cette douce harmonie qu'on retrouve dans ses écrits, où la raison fait tout, et jamais le délire, même dans les passions. "

[5] Burney raconte une conversation entre un visiteur anglais et Métastase. L'Anglais demande si Métastase n'a jamais mis lui-même un de ses opéras en musique. Métastase répond que non, mais qu'il lui est arrivé de donner au musicien les motifs de ses airs.

[6] *Rivista Musicale Italiana*, 1905.

ment, c'est de déterminer les réformes musicales que Métastase fut amené à faire.

Il eut le mérite de restaurer les chœurs dans l'opéra italien. En cela, il était secondé par certaines traditions musicales, qui s'étaient conservées à Vienne. Tandis que les chœurs étaient tombés en désuétude dans les opéras d'Italie, Joh. Jos. Fux et Carlo Agostino Badia en avaient obstinément conservé l'emploi. Métastase tira parti de cette survivance ; et il traita les chœurs avec un art, inconnu jusqu'à lui. Il eut soin de ne les introduire qu'aux moments de l'action où ils étaient naturels et nécessaires. Et l'on sent qu'en les écrivant, il prit souvent modèle sur la simplicité et la solennité antique.[1] C'est dans ce même esprit que les compositeurs, amis de Métastase et soumis à son influence, comme Hasse, les ont traités en musique. Qui prendra connaissance du chœur magnifique des prêtres, dans *l'Olimpiade* de Hasse (1756), sera frappé d'y voir le plein épanouissement du style néo-antique, simple, tragique et religieux, dont on est trop enclin à attribuer le monopole, ou l'invention, à Gluck.

Mais c'est dans la scène récitative que Métastase et ses musiciens accomplirent les réformes les plus importantes.

L'opéra italien d'alors était un assemblage mal équilibré de *recitativo secco* et d'airs. Le *recitativo secco* était, comme l'on sait, une psalmodie monotone et très rapide, s'écartant peu du parler ordinaire, et déroulant son interminable écheveau sur l'accompagnement du clavecin *solo*, soutenu de quelques basses. Le musicien ne s'en souciait guère, et réservait ses soins pour l'*Aria*, où sa virtuosité et celle de l'interprète se donnaient libre champ. Au contraire, le poète restait attaché au *recitativo*, qui permettait d'entendre assez nettement ses vers. C'était une sorte de cote mal taillée, qui ne satisfaisait personne. Le poète et le musicien étaient tour-à-tour sacrifiés ; presque jamais, ils n'associaient vraiment leurs efforts. — Cependant, depuis la seconde moitié du XVIIe siècle, s'était glissée dans l'opéra une forme intermédiaire, qui devait peu à peu prendre la première place, — qui l'a prise (dirai-je : " malheureusement " ?) dans le drame lyrique moderne : — c'était le récitatif accompagné par l'orchestre, le *recitativo stromentale*, ou, d'un nom plus courant et plus bref, l'*Accompagnato*. Lully en avait fait un bel usage, dans ses derniers opéras. Mais dans l'opéra italien, l'*Accompagnato* ne s'installa, d'une façon régulière, qu'à partir de

[1] Ainsi, dans *l'Olimpiade*, *la Clemenza di Tito*, *Achille in Sciro*, c'est-à-dire dans ses œuvres de la maturité.

Haendel[1] et de Leonardo Vinci (1690-1732). Ce dernier, que le président de Brosses appelait le Lully italien, avait eu déjà l'idée d'employer l'*Accompagnato*, au faîte de l'action dramatique, pour peindre les passions portées au paroxysme. Toutefois, ç'avaient été plutôt chez lui des intuitions de génie, dont il ne s'était pas préoccupé de cueillir les fruits.

Le mérite de sentir l'importance de cette invention et de l'utiliser, d'une façon logique et raisonnée, semble revenir à Hasse, sous l'influence de Métastase, ainsi que l'a montré M. Hermann Abert.[2] A partir de la *Cleofide* de 1731, dont le second acte se termine par une grande scène récitative accompagnée, très hardie, Hasse emploie les *Accompagnati* pour les fins d'actes et les sommets de l'action : visions, apparitions, *lamenti*, invocations, tumulte de l'âme. Ici, le poète et le musicien unissent toutes les ressources de leurs arts ; la liberté emportée d'une déclamation dramatique et le bouillonnement de l'orchestre se fondent en une même passion. Dans *la Clemenza di Tito* de 1738, M. Abert note six *Accompagnati*, dont cinq sont réservés aux deux héros principaux et peignent leurs déchirements intérieurs ; le sixième, qui appartient à un personnage secondaire, est la description de l'incendie du Capitole. Deux de ces grands récitatifs d'orchestre ne sont suivis d'aucun air. — Dans la *Didone abbandonata* de 1743, on remarquera tout particulièrement le dénouement tragique, qui contredit (entre tant d'autres exemples)[3] la légende erronée affirmant que tous les opéras avant Gluck étaient forcés d'avoir un dénouement heureux. Tout le drame se ramasse en cette scène finale, sobre, violente et tendue.

Quelle part avait Métastase à la pratique de cette architecture poético-musicale, qui réserve les récitatifs d'orchestre aux grands moments de l'action, on le verra par une lettre fameuse, qu'il écrivit à Hasse, le 20 octobre 1749, à propos de son *Attilio Regolo*, et qu'il n'est peut-être pas mauvais de rappeler aux lecteurs français.[4] Jamais poète ne surveilla plus scrupuleusement le travail du musicien et ne détermina, d'avance, avec plus de précision la forme musicale qui convenait à chaque scène.

Après un assez long préambule, d'une courtoisie exquise, où Métastase s'excuse de donner des conseils à Hasse, il commence par

[1] Par exemple, dans *Giulio Cesare* (1724), *Tamerlano* (1724), *Admeto* (1727).

[2] Hermann Abert : *Niccolò Jommelli als Opernkomponist*, 1908, Halle.

C'est en 1730, année où Hasse se lie avec Métastase, qu'il commence à faire une application raisonnée du *recitativo accompagnato*.

[3] Voyez le *Tamerlano* de Haendel et le *Piramo e Tisbe* de Hasse.

[4] Cette lettre, qui fait partie des *Opere postume del sig. Ab. Pietro Metastasio* (1793, Vienne, t. I), a été reproduite par M. Carl Mennicke, dans son ouvrage : *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, 1906, Leipzig.

expliquer les divers caractères de sa pièce : — Régulus, le héros romain, supérieur aux passions, égal et serein.. " Il ne me plairait pas, dit-il, que son chant et la musique qui l'accompagnent fussent jamais précipités, sinon en deux ou trois endroits de l'œuvre, où ressortent les passions dominantes de Régulus : la patrie et la gloire "... — le consul Manlius, grand homme, trop sensible à l'émulation ; — Amilcar, Africain qui ne comprend rien aux maximes romaines d'honnêteté et de justice, mais qui finit par envier ceux qui y croient ; — Barcé, belle et ardente Africaine, de tempérament amoureux, uniquement occupée d'Amilcar... etc. — " Telles sont, en général, les physionomies que je me suis proposé de retracer. Mais vous savez que le pinceau ne suit pas toujours le dessin de l'esprit. C'est à vous, non moins excellent artiste que parfait ami, de vêtir avec une telle maîtrise mes personnages que, sinon par les traits du visage, du moins par leur parure et par leur habillement, ils aient une individualité marquée. "

Puis, après avoir mis en lumière l'importance des récitatifs " animés par les instruments ", c'est-à-dire des *Accompagnati*, il indique où et comment il faut en user, dans son drame.

" Dans le premier acte, je trouve deux endroits, où les instruments peuvent m'aider. Le premier est la harangue d'Attilia à Manlio, dans la seconde scène, depuis le vers :

A che vengo ! Ah sino a quando...

" Après les paroles *a che vengo*, les instruments doivent commencer à se faire entendre, et, tantôt se taisant, tantôt accompagnant, tantôt *rinforzando*, donner de la chaleur à un discours déjà passionné par lui-même. Il me plairait qu'ils n'abandonnassent pas Attilia, avant le vers :

La barbara or qual è ? Cartago, o Roma ?

" Je crois de plus qu'il convient de se garder de la faute de faire attendre le chanteur plus que la basse seule ne l'exige. Toute la chaleur du discours se refroidirait ; et les instruments, au lieu d'animer, énerveraient le récitatif qui serait comme un tableau coupé en morceaux et relégué dans l'ombre : auquel cas, mieux vaudrait qu'il n'y en eût pas. "

Même recommandation pour la septième scène de l'acte I : " J'insiste de nouveau pour que l'acteur ne soit pas obligé d'attendre la musique, et que ne se refroidisse pas ainsi la chaleur dramatique, que je désire voir

grandir, de scène en scène. " — Un peu plus loin, après le vers de Manlio :

T'accheta : si viene...,

" Une brève symphonie me paraît nécessaire, pour donner le temps au consul et aux sénateurs d'aller s'asseoir, et pour que Régulus puisse venir sans se presser, et s'arrêter pour réfléchir. Le caractère de cette symphonie doit être majestueux, lent ; et, si possible, elle doit s'interrompre, pour exprimer l'état d'esprit de Régulus, réfléchissant qu'il retourne esclave là où naguère il s'est assis consul. Il me plairait que, dans une de ces interruptions de la symphonie, Amilcar dît les deux vers :

Regolo, a che t'arresti? è forse nuovo
per te questo soggiorno?

et que la symphonie ne conclût pas, avant la réponse de Régulus :

Penso qual ne partii, qual vi ritorno.

Au second acte, il faut deux récitatifs instrumentaux. Dans une de ces scènes, " Régulus doit rester assis, jusqu'aux mots :

Ah no. De' vili questo è il linguaggio.

" Il dira le reste, debout... Si, par suite de la disposition de la scène, Régulus ne pouvait s'asseoir tout de suite, il devrait s'acheminer lentement vers son siège, en s'arrêtant parfois et paraissant plongé dans une grave méditation ; il serait alors nécessaire que l'orchestre le prévînt et le secondât, jusqu'à ce qu'il s'assît. Toutes ses paroles : réflexions, doutes, hésitations, donneront lieu à quelques mesures instrumentales, aux modulations imprévues ; aussitôt qu'il se lève, la musique doit exprimer la résolution et l'énergie. Et toujours éviter de faire longueur... "

Pour le troisième acte, " il me plairait qu'on n'usât point des instruments dans les récitatifs, avant la dernière scène, — bien qu'ils pussent être employés à propos dans deux autres scènes ; — mais il me semble qu'il faut ménager un pareil effet. "

Cette dernière scène est précédée d'un tumulte violent du peuple, qui crie :

Resti, Regolo, resti...

" Cette clameur doit être très bruyante, d'abord parce que la vérité

le veut ainsi, et de plus afin de faire valoir le silence qu'impose ensuite au peuple tumultueux la seule présence de Régulus... Les instruments doivent se taire, quand parlent les autres personnages ; au contraire, ils accompagnent constamment Régulus, dans cette scène ; les modulations et les mouvements varient, non pas d'après les simples paroles, comme font les autres écrivains de musique (*scrittori di musica*), mais d'après l'émotion intérieure, comme font les grands musiciens, vos pairs. Car, vous le savez aussi bien que moi, les mêmes paroles peuvent, suivant les circonstances, exprimer (ou cacher) la joie, ou la douleur, ou la colère, ou la pitié. Je suis bien convaincu qu'un artiste comme vous saura traiter un si grand nombre de récitatifs instrumentaux, sans fatiguer les auditeurs : d'abord, parce que vous éviterez soigneusement de faire longueur, ainsi que je vous l'ai recommandé avec insistance ; — et surtout, parce que vous possédez, à la perfection, l'art de varier et de faire alterner les *piani*, les *forti*, les *rinforzi*, les enchaînements *staccate* ou *congiunte*, les retards, les pauses, les arpèges, les *tremolos*, et par dessus tout ces modulations inattendues, dont vous seul savez les ressources cachées..... "

" Vous croyez que j'ai fini de vous ennuyer ? Pas encore... Je souhaiterais que le chœur final fût de ceux qui, grâce à vous, ont donné au public le désir, inconnu jusqu'alors, de les écouter. Je voudrais que vous fissiez sentir que ce chœur n'est pas un accessoire, mais une partie très nécessaire de la tragédie et de la catastrophe qui la termine. "

Et Métastase ne met fin à ses minutieuses recommandations que parcequ'il est fatigué, dit-il, nullement parce qu'il a tout dit. Nul doute que des conversations ultérieures n'aient commenté et complété cette lettre.

Résumons ces conseils. On notera :

1° La suprématie de la poésie sur la musique. " *Les traits du visage* ", c'est la poésie. " *Les parures et habillements* ", c'est la musique. Gluck ne s'exprimera pas très différemment.

2° L'importance donnée au drame, les conseils d'homme du métier, pour ne pas laisser languir le débit de l'acteur, pour qu'il n'y ait pas de trous dans le dialogue. Ceci va directement contre l'air inutile. La musique est subordonnée à l'effet scénique.

3° Le caractère psychologique attribué à l'orchestre. " La symphonie qui exprime les réflexions, les doutes, les troubles de Régulus ". Plus loin, ce pouvoir reconnu à la bonne musique de traduire non seulement les

paroles, mais l'âme cachée qui sent parfois tout autrement qu'elle ne s'exprime, — en un mot, la tragédie intérieure.

Tout cela, je le répète, est conforme à la pensée de Gluck. Pourquoi donc représente-t-on toujours Métastase et ses musiciens comme opposés à la réforme de Gluck? Cette lettre est de 1749, alors que Gluck n'avait encore aucun pressentiment de sa réforme.[1] On voit bien que tout le monde, dans tous les camps, était agité des mêmes préoccupations, travaillait à la même œuvre. Seulement, la formule adoptée n'était pas la même. Métastase, amoureux du beau chant, et l'un des derniers en Europe qui en eussent conservé l'exacte tradition,[2] ne voulait pas le sacrifier. Et quel musicien lui en ferait un reproche? Il voulait que la voix — poésie et musique — fût toujours la figure principale du tableau ; il se défiait du développement excessif de l'orchestre de son temps, qui lui semblait d'autant plus dangereux qu'il en sentait la force et prétendait la tenir en bride, au service de son idéal de tragédie musicale, harmonieusement proportionnée.[3] Il faut dire les choses comme elles sont : avec Gluck, le drame a gagné ; nullement, la poésie. Vous ne trouvez plus chez lui ni chez Jommelli la déclamation racinienne, qui s'était encore adoucie et raffinée, au cours du XVIIIe siècle, mais une déclamation lourde, appuyée, étalée, criée : il le faut bien, pour dominer le tumulte de l'orchestre. Comparez une scène de l'*Armide* de Gluck à une scène correspondante de l'*Armide* de Lully :[4] les deux œuvres sont des tragédies lyriques ; mais quelle différence de déclamation ! Celle de Gluck est plus lente, plus répétée ; l'orchestre bouillonne et gronde ; la voix est celle d'un masque tragique de théâtre grec : elle hurle. Chez Lully, et bien plus encore chez les collaborateurs musicaux de Métastase, la voix était celle d'un grand acteur du temps ; elle était soumise à certaines conventions de bon goût, de modération et de naturel, au sens où l'entendait la bonne société d'alors : — (car le naturel varie, suivant l'époque ; et chaque société, chaque âge lui fixe des limites différentes). — Le malentendu entre les deux écoles

[1] Gluck avait débuté, en 1742 ; il revenait d'Angleterre, en 1746 ; il n'avait pas encore écrit, en 1749, (je ne dirai pas l'épître dédicatoire d'*Alceste*, qui est de vingt ans plus tard, en 1769), mais même ses opéras italiens, réellement significatifs : *Ezio* est de 1750, et *la Clemenza di Tito*, de 1752.

[2] Burney entendit, à Vienne, une excellente chanteuse et compositrice, Mlle Martinetz, à qui Métastase avait enseigné le chant. Il ajoute que Métastase était un des derniers qui connussent la tradition du beau vieux chant italien, de l'école de Pistocchi et de Bernacchi. Il eût pu ajouter, comme nous l'avons vu : de Francesco Gasparini.

[3] " *La esatta proporzione dello stile drammatico proprio dell' Opera in musica* ", comme dit Arteaga, qui fait de cette qualité la caractéristique de Métastase, celle qui le rend supérieur à tous les autres artistes.

[4] Par exemple, la scène où Armide fait appel à la Haine.

porte donc beaucoup moins sur le fond que sur les manières. Tout le monde était d'accord sur ce point que l'opéra devait être une tragédie en musique. Mais l'on n'était pas d'accord sur ce que devait être la tragédie. D'un côté, les Raciniens, de l'autre, déjà, les romantiques.

Ajoutez que la grande chose, en art, ce ne sont pas les théories, c'est l'homme qui les applique. Gluck a voulu la réforme du drame musical. Métastase la voulait aussi. Et aussi, à Berlin, Algarotti, Graun, Frédéric II lui-même. Mais il y a la façon de vouloir, il y a le tempérament. Celui de Gluck était d'un révolutionnaire, intelligent, audacieux, mal élevé, qui se moquait du qu'en dira-t-on. Celui de Métastase était d'un homme du monde, qui respectait les usages établis. Il farcissait de froides sentences et de comparaisons précieuses ses *libretti* d'opéras ; et, pour les justifier, il s'appuyait sur l'exemple des Grecs et des Romains ; il disait à Calsabigi que de tels moyens " avaient toujours fait le principal attrait de l'éloquence profane et sacrée. "[1] Et les critiques de son temps les justifiaient aussi, par l'exemple des anciens et des Français. Ils ne se disaient pas que, pour juger si une chose est bonne, il ne faut pas se demander si elle a été bonne et vivante autrefois, mais si elle l'est aujourd'hui. — Là est le vice radical de l'art d'un Métastase. Il est plein de goût et plein d'intelligence, parfaitement équilibré, mais érudit et mondain ; il manque d'audace, il manque de sève.

N'importe ! S'il était, dans l'ensemble, condamné à périr, il portait en lui beaucoup d'idées de l'avenir. Et qui sait si son plus grand malheur n'a pas été l'échec de Jommelli, qui, de tous les musiciens soumis à l'influence de Métastase, fut le plus audacieux et marcha le plus loin sur les voies que Métastase avait ouvertes ? Jommelli, que l'on a parfois nommé le Gluck italien, représenta le suprême effort de l'Italie pour conserver sa primauté dans l'opéra. Il voulut accomplir la réforme de la tragédie musicale, sans rompre avec la tradition italienne, mais en la revivifiant avec des éléments nouveaux, et surtout avec la puissance dramatique de l'orchestre. Il ne fut pas soutenu dans son pays ; et en Allemagne, il était un étranger, comme Métastase. Ils furent vaincus ; et leur défaite fut celle de l'Italie tout entière. Le Gluck italien ne fit pas école. Ce fut le Gluck allemand qui assura la victoire, non seulement à une forme d'art, mais à toute une race.

ROMAIN ROLLAND.

[1] " *Han fatto sempre una gran parte finora della sacra e della profana eloquenza.*"

DÉCENTRALISATION MUSICALE

Aurélien Scholl disait un jour, en frappant de son talon le perron de Tortoni : " Ici, c'est le cerveau du monde. "

Ce Parisien modeste exagérait à peine, car Paris fut toujours le centre d'attraction de l'univers. Musiciens, poètes, savants, hommes de lettres, poursuivirent de tous temps le rêve — et l'atteignirent parfois — de forcer la renommée dans cette capitale où les étrangers eux-mêmes recherchent jalousement une consécration qu'ils avaient déjà chez eux, mais qui ne leur paraît complète et définitive qu'après l'avoir obtenue chez nous.

Quant à la province, son rôle modeste fut de suivre le sillon lumineux de la capitale, d'accepter ses gloires et ses modes, ses enthousiasmes et ses goûts, de copier même ses vices et ses erreurs.

Ainsi, Paris a fini par " centraliser " l'art, le génie et... le ridicule.

* * *

Cette centralisation outrancière s'est infiltrée dans les diverses branches de notre activité nationale ; aujourd'hui, notre pays étouffe sous son étreinte brutale.

C'est surtout dans le domaine des arts, et plus particulièrement à l'égard de la musique et des théâtres de province, que les dangers de cette centralisation se sont manifestés.

Que la musique française traverse une crise, une crise grave, cela est indéniable, et les compositeurs, les auteurs, les directeurs de théâtres ne se le dissimulent pas.

Pour se défendre, ils ont même adopté l'attitude la plus propre à faire aboutir leurs revendications et, à notre époque où l'on s'unit pour mieux batailler, ils se sont groupés. Nous avions l'Association des auteurs

et celle des directeurs de théâtres, nous avons failli avoir le " Syndicat des danseuses de l'Opéra ", nous comptons depuis peu le " Groupe de la musique ".

Il serait injuste d'en médire, car il répondait et il répond encore à une nécessité.

Constitué sous la présidence du grand maître Saint-Saëns, réunissant la presque totalité de nos compositeurs français, ce groupe a pour but de défendre la musique.

Aussi la presse salua-t-elle très favorablement cette union de tous les musiciens pour la défense de la meilleure des causes, et M. Villemin, dans un article paru dans *Comœdia*, disait à cet égard :

" Jamais dans l'histoire de la musique, les compositeurs français n'étaient montés à l'assaut avec une aussi rude maestria ; jamais charge plus impétueuse, n'était venue rompre l'élan trop audacieux de l'envahisseur. "

L'envahisseur était pour nos musiciens tous ces compositeurs étrangers, trop souvent joués, affirmait-on, sur nos scènes subventionnées, et cela au détriment de nos nationaux.

C'était là un des griefs invoqués par le groupe de la musique. Il en était d'autres qui firent l'objet d'un très intéressant rapport rédigé par l'excellent maître *Xavier Leroux* et approuvé par tous les membres du groupe.

De tous les vœux qui furent émis, il en est un qui mérite une mention particulière. Xavier Leroux invitait les Pouvoirs publics " à FAVORISER LA DÉCENTRALISATION MUSICALE ".

Je crains que les musiciens n'aient pas saisi tout l'intérêt de cette question ; sans cela ils lui eussent donné, j'imagine, plus d'importance. A mon avis, la décentralisation musicale, porte en effet en elle-même le meilleur remède, *le seul peut-être*, à la crise actuelle, et parmi les revendications du groupe de la musique, elle devait — elle doit encore — figurer au premier plan, car c'est d'elle que peut venir la résurrection de nos scènes provinciales.

Xavier Leroux, en se faisant le porte parole de tous ceux qui, déjà joués, à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, demandent une place *plus considérable* ne parle, en effet, qu'au nom d'une MINORITÉ.

A côté de ces " privilégiés ", il y a la foule des compositeurs qui attendent impatiemment le jour où ils verront les feux de la rampe.

Or, lorsqu'on aura plus ou moins réformé le système d'abonnement de l'Opéra-Comique, et qu'on aura plus souvent joué *Louise* ou la *Reine Fiammette*, les artistes qui marquent le pas ne seront pas plus avancés. Ce qui constitue la crise actuelle, c'est que nos compositeurs, toujours plus nombreux, persistent à vouloir être joués à Paris, que Paris, déjà débordé, ne suffit plus à la "surproduction actuelle", et que les théâtres de province, délaissés et ruinés, ne peuvent accueillir les œuvres nouvelles, soit qu'on hésite à les leur offrir, soit que les directeurs refusent de faire œuvre de décentralisation, à cause de leurs ressources insuffisantes.

Il faut donc, et dans l'intérêt commun des *compositeurs* et des *directeurs de théâtre*, créer au plus tôt de nouveaux DÉBOUCHÉS et "décongestionner" Paris.

A cet égard M. Carré, au cours d'une entrevue qu'il eut à la Chambre avec les membres du groupe parlementaire de l'Art, déclarait :

"Si on tient compte qu'il y a actuellement environ 80 compositeurs français, il me faudrait plus de vingt ans pour jouer une pièce de chacun d'eux."

Et le directeur de l'Opéra-Comique AJOUTAIT :

"Je suis un lanceur de pièces. Mon théâtre est un jardin d'essai dans lequel on est à l'étroit. Pour ensemencer une plante nouvelle, il faut en enlever une déjà existante, même si elle produit de beaux fruits."

Ce qui veut dire : on étouffe chez moi, il faut chercher ailleurs.

TEL DOIT ÊTRE LE RÉSULTAT DE LA DÉCENTRALISATION MUSICALE

La campagne du groupe de la Musique mérite donc d'être *reprise* et *complétée ;* d'ailleurs, mieux averti des avantages de la décentralisation musicale ce groupe a, depuis le dépôt de son premier rapport, et sur l'heureuse initiative de M. Paul Ferrier, le très distingué président de la Société des auteurs, grâce aussi à l'intervention de l'Académie des théâtres et de son actif président, M. Georges Berry, repris cette question, en lui donnant l'ampleur qu'elle méritait. *Aujourd'hui elle est à l'ordre du jour ;* elle se pose à la fois devant la Chambre et devant le pays ; elle doit donc être solutionnée.

* * *

La décentralisation musicale eut toujours "*une excellente presse*".

Pourquoi évoque-t-elle le souvenir de ces vieilles filles parfaitement accomplies dont on dit le plus grand bien, mais qu'on n'épouse jamais. Serait-ce à cause de sa perfection même ?

Ses *défenseurs* furent souvent illustres, parfois éloquents, à la Chambre et dans le pays ; il fut toujours du meilleur ton de parler d'elle avec une sympathie attendrie.

Parmi ses parrains les plus notoires je citerai, sans remonter trop loin dans notre histoire contemporaine, M. Doumergue, ancien Ministre de l'Instruction publique, qui, étant encore au pouvoir, reçut une délégation du Groupe de la musique.

A l'issue de cette entrevue la presse publiait une note pleine de promesses :

" Le Ministre exposa aux délégués un plan de décentralisation artistique. Des subventions seraient attribuées aux grands théâtres de la province pour qu'ils puissent représenter, dans de bonnes conditions, des œuvres nouvelles et il serait bien entendu que ces œuvres pourraient revenir à Paris et être comptées, à l'égard des directeurs de théâtres parisiens, comme des ouvrages nouveaux. Le mode d'attribution de ces subventions serait mis à l'étude, de façon qu'elles remplissent bien le but purement artistique auquel elles seraient destinées. "

M. Maurice Faure remplaça M. Doumergue et, chose admirable et rare, conserva sur ce sujet les idées de son prédécesseur.

Poète et cigalier, il déclarait :

" L'œuvre de décentralisation est à peine commencée, et le devoir s'impose impérieusement à l'Administration des beaux-arts de la poursuivre avec méthode et ténacité, soit par la modification de ses procédés, soit par la réorganisation de certains services... Il est d'un véritable intérêt national, de susciter partout les initiatives et de leur donner le moyen d'agir, dans le pays même où elles se produisent ; il importe de créer, en province, des centres artistiques, d'y développer ceux qui existent déjà, et de favoriser, sur les divers points de notre territoire, des manifestations esthétiques en tous genres. "

" La conception républicaine est de servir l'art sans l'asservir, et la préoccupation primordiale de l'Administration des beaux-arts, sous la République, doit être, après avoir assuré à tous ceux en qui peut naître la vocation artistique, les moyens d'enseignement spécial, d'encourager et d'aider, sans acception d'école ou de genre, tous les véritables talents. Le plus haut et le plus précieux privilège de l'art est dans son indépendance. A ce point de vue, on peut dire que la République a favorisé la culture démocratique de l'art : la vie du paysan et de l'ouvrier est

entrée dans son domaine; et les Millet, les Jules Breton, les Bastien Lepage, les Roll, les Lhermitte, pour ne citer que les plus typiques, ont trouvé dans leur campagne l'émotion, la grandeur et la vérité.

"Mais si notre art contemporain a déjà trouvé de précieuses ressources dans l'étude de nos provinces, si riches en beautés de toutes sortes, que serait-ce si tous les éléments dont elles abondent étaient utilisés et mis en œuvre. Le devoir qui s'impose donc impérieusement à l'Administration des Beaux-Arts est de poursuivre, avec méthode et ténacité, une décentralisation qui a déjà donné de si heureux résultats : il s'agit de mettre en relief toutes les richesses artistiques que renferment nos départements, d'ouvrir de nouvelles sources d'inspiration, de susciter partout des initiatives et de ne pas laisser perdre nos trésors."

M. Maurice Faure avait d'autres projets encore et c'est en qualité de rapporteur du budget des beaux-arts qu'il fit allusion à la création d'une villa Médicis, à Arles, en pleine Provence, sur une terre encore toute imprégnée d'antiquité, dans cette ville que le poète Ausone avait surnommée la Rome des Gaules. Un brusque retour de la fortune vint ruiner ses projets ministériels.

M. Steeg n'eut pas le temps de faire une déclaration même platonique ; il ne fit que passer aux Beaux-Arts ; mais comment ne serait-il pas décentralisateur, lui qui nous apparaît comme un rempart de la proportionnelle. Or, en musique comme en politique, l'art doit être mis à la portée de tous.

Quant à M. Guist'hau, ses dispositions à l'égard de la décentralisation musicale ne sauraient être douteuses ; c'est lui, qui de tous ses efforts a tenté de donner au théâtre de la ville de Nantes, dont il est le représentant à la Chambre, un éclat et une prospérité nouvelle. MM. Dujardin-Beaumetz et Bérard, sont en parfaite communion d'idées sur ce sujet, et sur les bancs de la Chambre, bien rares sont ceux qui ne se découvrent pas décentralisateurs.

Les directeurs des grands théâtres de Paris souhaitent le succès de cette cause qui diminuera le nombre des compositeurs montant à l'assaut de leurs scènes et les directeurs de province espèrent trouver en elle leur salut.

Enfin les grandes villes, par l'intermédiaire de leurs Conseils municipaux, ont émis des vœux favorables, et je me garderais d'oublier que sur l'initiative de M. Paul Feuga (et après que j'eus moi-même porté la question à la tribune de la Chambre), le Conseil municipal de Toulouse a adopté (le 13 janvier 1911) la motion suivante :

" Considérant que partout l'exploitation de l'art théâtral lyrique devient de plus en plus difficile et entraîne tous les jours des dépenses plus lourdes pour la cité ;

" Considérant que devant l'effrayante disproportion des recettes et des dépenses, plusieurs grandes villes se verront peut-être dans la nécessité de fermer les portes de leur théâtre dans un avenir peu éloigné ;

" Considérant qu'il importe au plus haut degré de coopérer à la diffusion de l'art, d'assurer l'avenir de nos conservatoires, de maintenir le goût du public, de faire l'éducation artistique du peuple ;

" Considérant que dans un régime démocratique surtout, il importe de puiser dans l'enseignement oral et visuel du Beau les sentiments d'esthétique qui élèvent et éduquent ;

" Considérant que les scènes lyriques font vivre des familles nombreuses qui ne trouvent qu'en elles leurs moyens d'existence ;

" Considérant que les théâtres alimentent le commerce en provoquant les déplacements et l'extériorité de la vie ;

Emet le vœu :

" Que l'Etat, qui subventionne si largement les scènes de la capitale, vienne efficacement, généreusement en aide aux théâtres de province, en leur donnant les subventions nécessaires pour leur permettre de vivre, de faire œuvre artistique et décentralisatrice. "

Hommes politiques et hommes de lettres, directeurs de théâtres de Paris et de la province se trouvent donc réunis sur ce même terrain de la décentralisation musicale. Tous sont d'accord pour signaler aux pouvoirs publics la gravité de la situation et il n'était pas sans intérêt de le faire clairement ressortir pour rendre plus lourde encore la faute de ceux qui, voyant la crise et pouvant la conjurer, reculeraient devant une réforme nécessaire.

***

Dans ce concert d'éloges, je ne relève qu'une seule *note discordante ;* elle vient du groupe *régionaliste.*

Cela d'ailleurs se comprend.

Les *régionalistes* veulent la région fortement organisée, tirant d'elle-même tous ses moyens d'action, toutes ses ressources.

Ils déplorent " *les tournées de passage* " qui nous apportent des pièces

du boulevard faites par des auteurs parisiens ; ils critiquent toute *décentralisation* qui, pour exister, fait intervenir l'Etat.

Ils préfèrent un théâtre strictement "*régional*" empruntant ses sujets à la *contrée* et dont les auteurs et les acteurs seraient autant que possible "*du cru*".

Je vois tout ce qu'il y a de séduisant dans cette doctrine de *pur régionalisme* et je suis de l'avis du délicat musicien Déodat de Séverac lorsqu'il écrit :

"Nos musiciens font de la musique de Paris et pour Paris ; ils s'écartent ainsi progressivement et de plus en plus du genre propre aux diverses provinces françaises où ils sont nés.

"A toutes les belles époques d'art, les œuvres ont été non pas seulement l'expression d'un individu isolé dans une contrée déterminée, mais la synthèse même de l'âme de cette contrée."

L'excellent M. Beauquier — un des doyens du régionalisme — signalait à la Chambre le même mal, dans un rapport qui parut vers 1907 :

"Autrefois, disait-il, avant la Révolution, une vie locale artistique et littéraire existait dans chaque province. Chaque ville presque avait des enfants glorieux dont elle s'enorgueillissait. *Peintres*, *musiciens*, *sculpteurs*, *architectes*, ornaient leur cité et ne songeaient pas à demander à Paris une consécration qui n'aurait rien ajouté à leur valeur. Il n'en va plus de même aujourd'hui ; les artistes locaux n'ont qu'une hâte : quitter leur ville natale où ils ne croient pas leurs mérites suffisamment connus, pour accourir à Paris où, s'ils n'ont pas une force de résistance exceptionnelle et une chance plus exceptionnelle encore, ils sont noyés dans la masse ; ils perdent leurs qualités natives, s'exaspèrent, arrivent à produire des choses extravagantes et déséquilibrées, dans le but d'attirer enfin les regards d'une foule indifférente et blasée. S'ils étaient demeurés chez eux, puisant aux sources mêmes du sol natal, beaucoup se seraient développés normalement, souvent d'une façon originale, et auraient enrichi le patrimoine artistique et intellectuel de leur pays."

De Séverac et *Beauquier* ont raison et les *Régionalistes* ont raison avec eux ; mais encore faut-il que le compositeur ayant conçu une œuvre "à l'ombre du clocher" puisse la faire exécuter convenablement dans son pays.

Or, malgré leur désir de ne point se "déraciner," la plupart des compositeurs sont contraints d'abandonner leur province parce que leurs œuvres ne trouvent pas de directeurs assez riches pour monter des pièces inédites. *Aussi émigrent-ils vers Paris.*

M. LÉON BÉRARD,

SOUS-SECRÉTAIRE D'ÉTAT AUX BEAUX-ARTS,

qui vient d'aller assister à la première d'un opéra breton à Nantes, donnant ainsi un bel exemple de décentralisation musicale.

Et il en sera ainsi tant que la province ne sera pas fortement organisée, richement constituée, tant qu'elle ne sera pas pour ses fils autre chose qu'une marâtre.

Il en sera ainsi tant qu'un *bouleversement complet* n'aura pas transformé notre régime *administratif*.

Mais jusqu'à ce jour — et en attendant l'heure où le rêve des régionalistes se trouvera réalisé — faut-il abandonner notre art musical ?

A côté du régionalisme qui nous offre un secours lointain ne devons-nous pas avoir recours à la décentralisation qui constitue un remède immédiat ?

En un mot, devons-nous dédaigner ce qui sans doute n'est qu'une "étape" vers le régionalisme pur, mais qui s'offre à nous comme un temps d'arrêt dans une crise redoutable. Certes non, et de tous nos efforts nous devons hâter la réalisation de la décentralisation musicale.

Par ce mot j'entends les moyens propres aux compositeurs non joués de faire représenter leurs œuvres sur les scènes provinciales, et aux théâtres de province de les monter dans de bonnes conditions.

MOYENS DE RÉALISER UNE DÉCENTRALISATION MUSICALE ?

Il n'est pas sans intérêt d'évoquer le passé et de rappeler les tentatives intéressantes faites jusqu'à ce jour en faveur de la décentralisation musicale.

En 1905, à la suite d'une interpellation de M. *Millevoye*, une Commission consultative fut instituée au Sous-Secrétariat d'État aux Beaux-Arts pour le développement des *théâtres populaires*.

A la séance du 15 février 1906 un ordre du jour fut voté par la Chambre "*invitant le Gouvernement à procéder à l'organisation de théâtres populaires à Paris et dans les départements.*"

Depuis 1906, cette question n'a pas fait un pas à la Chambre et, dans le pays, les théâtres populaires sont peu répandus.

Plus prospère, plus étendue surtout a été l'œuvre des THÉATRES EN PLEIN AIR.

On en a vu naître de tous côtés, dans toutes les villes soucieuses de mettre en valeur un coin pittoresque du paysage.

Ces théâtres avaient joui jadis (et notamment vers la fin du XVIIIe siècle) d'une certaine faveur. Pendant les dernières années de

l'Empire, les représentations éphémères organisées au Pré-Catelan, sous l'inspiration de l'impératrice Eugénie, avaient donné à ce genre de spectacle un regain de vitalité.

Aujourd'hui, l'initiative de municipalités intelligentes les a fait revivre.

A Bussang, M. Pottecher (en 1895) fondait son Théâtre du peuple. Il faisait représenter le " Diable marchand de goutte ", première œuvre d'une série qui s'est continuée jusqu'à nos jours.

En Poitou, le docteur Corneille réalisait une œuvre analogue.

Un peu plus tard, *en* 1898, *à Ploujean, MM. Le Braz et Le Goffic* faisaient revivre le théâtre breton.

Le succès, comme toujours, provoquait des essais du même genre et, sans parler des admirables manifestations dramatiques organisées à ORANGE par Paul Marietton, NIMES et ARLES écartaient momentanément de leurs arènes la troupe tapageuse des toréadors et y appelaient les nobles compagnies de l'Odéon et du Français. CAUTERETS inaugurait son théâtre de la nature. DANS L'EST, à quelques pas de la frontière, à Gérardmer, d'ingénieux organisateurs utilisaient la scène " du Saut des cuves "; enfin, un peu partout, se créaient en France des théâtres en plein air.

Parmi toutes ces tentatives, une place spéciale revient au théâtre de la nature de BÉZIERS. Grâce à M. Castelbon de Beauxhostes, de belles œuvres y furent représentées, et, dans ces arènes, sous un soleil qui donne la vie aux choses elles-mêmes, tout un peuple vient, tous les ans, s'enivrer de musique et d'idéal.

Que le génie du maître Saint-Saëns, que l'inspiration de Gailhard ou de Séverac évoque les légendes du passé ou célèbre les traditions locales, la foule ardemment éprise de sons et de rythmes éprouve toujours cette même émotion qui rend l'âme meilleure.

Telles furent les différentes tentatives de décentralisation musicale.

H. AURIOL,
député de la Haute Garonne, Secrétaire de la Chambre.

(*A suivre*).

Impressions Parisiennes

CARNET DE VOYAGE D'UN ALLEMAND EN 1911

Notre éminent et spirituel collègue M. le Dr Richard H. Stein, se rendant l'année dernière à Londres, pour y assister au congrès de notre Société, a voulu passer par Paris, et se mettre au courant de notre vie musicale. Qui aurait cru qu'il se documenterait astucieusement, et ferait paraître un jour les notes humoristiques, dont nous publions les fragments suivants.

En nous faisant un plaisir de communiquer ces lignes à nos lecteurs, nous nous permettons d'ajouter que S.I.M. ne prend nullement la responsabilité des opinions, tantôt bienveillantes, tantôt sévères, exprimées par notre collègue. Mais nous sommes persuadés que ceux-là mêmes, qui sont très loin de penser comme M. Richard H. Stein, admireront l'originalité d'un des esprits les plus brillants de la presse berlinoise.

(La rédaction.)

Berlin-Paris. — Déjà Hans Y et Paul X, deux musiciens de ma connaissance, sont montés dans le train. Debout dans le couloir, ils discutent âprement. L'un explique à l'autre, que, tout au moins par convenance, il vaut mieux prendre un supplément de première ou de seconde, ne serait-ce que jusqu'à la première station. L'autre soutient au contraire que les troisièmes sont plus *select* que les secondes, envahies par les voyageurs de commerce, et dont l'élite s'asbtient par raison d'hygiène.

Un arrêt. " *Frisches Obst gefaellig ?* " " *Bier gefaellig ?* "

Hans, qui s'est assis, se tourne vers Paul, et d'un rire un peu méchant: " Dites-moi, Monsieur et cher musicologue. Pourquoi l'homme aux

cerises fait-il un saut de quinte ascendante et le gamin à la bière une tierce mineure descendante ? L'interrogation n'exige-t-elle pas que la voix monte ? — Et puis, ce *sol-mi*, l'entends-tu en mi mineur ou en ut majeur? "

Paul, un peu incertain : " Oui, on peut bien se représenter la quinte qui manque, mais pas la tonique absente. D'ailleurs, nous n'en sommes pas encore à ces cas particuliers. Nous nous bornons présentement à résoudre, par l'étude des intervalles, le problème de la consonance. "

Hans (en élevant la voix) " Ça vaut trois mois de prison ! " (malicieux) " Dis-moi, est-ce que, d'après vos dernières découvertes, la quarte est une consonance ? "

Paul : " Naturellement. "

Hans (se redressant avec orgueil) : " Hé bien, moi, je prétends que c'est une dissonance ! Ainsi, la prétendue consonance parfaite *ut-fa*, se résout sur la prétendue consonance imparfaite *ut-mi.* "

Paul : " Tu n'as qu'à te représenter l'accord de fa majeur, pour t'apercevoir de ton ineptie. "

" *Quod erat demonstrandum !* " Hans laisse éclater sa joie. " Tu as bien donné dans le panneau ! Vois-tu, il n'y a pas ni consonances ni dissonances de deux sons, car ceux-ci, dans l'acte musical, sont toujours fonction d'un accord de trois ou quatre sons, qui déterminent leur sens et leur valeur. — Une curiosité, en passant : *Do-mi*, *mi-sol dièse* et *do-sol dièse* (ou *do-la bémol*, ce qui revient au même) sont consonants. Mais *do-mi-sol dièse* est dissonant ! Ce qui prouve bien qu'on devrait ici ne s'occuper que des accords. "

Paul : " Cela n'empêchera pas l'intervalle *do-mi-sol dièse* de rester éternellement une dissonance. "

Hans : " Et l'octave une consonance. Parfaitement, mon cher. "

Le train roule toujours, uniformément.....

* * *

Paris. — L'auto m'entraîne, par les rues accidentées, à travers une foule bariolée, trépidante, jusqu'à mon hôtel. Que la musique des rues est donc brutale et monotone à Berlin. Et qu'elle est joyeuse à Paris ! Un peu "*foire sur la place*, " peut-être ; mais ni sauvagerie ni indiscrétion. Les autos de maître ont une préférence pour les fanfares brèves, pimpantes, motifs souvent provocants et nettement individualisés. Ça, chez nous, c'est

" *verboten.* " (Qu'est-ce qui n'est pas " *verboten* " chez nous ?) Seul l'empereur a droit de " *houper* " sous les Linden. [1]

Quelques crieurs de journaux me rappellent mes deux compagnons de voyage. Pourquoi conservent-ils tous invariablement le même diapason ? Est-ce qu'ils savent réellement la valeur de cette lancinante répétition ?... Involontairement, je me suis mis à déclamer cette belle phrase, en l'accompagnant d'un geste grandiose (souvenir de Hans !) L'homme au volant s'est retourné : " *A droite, Monsieur ?* " En même temps, et en conséquence, nous tombons sur un véhicule incident... Des injures, comme chez nous ? Point du tout. Une blague, et les deux chauffeurs se mettent à rire. Nous continuons une course paisible.

Nous passons sur la Place de la Concorde, une Place où il y a de la place. Curieux ; je n'ai encore jamais vu cela en Allemagne. Nos places sont toutes entourées de grilles, entre lesquelles l'esthétique nous oblige à faire pousser du gazon. C'est très bien aussi, mais moins pratique. La voiture s'arrête d'un brusque recul. Dans le hall de l'hôtel, un domestique chargé de bagages me bouscule. " Pardon Monsieur. " S'il avait été Allemand, il eut dit : " *Attention !* " [2] Mais l'expression n'a pas d'importance. C'est le ton qui fait la musique. De quelle allure blessante certaines dames Allemandes savent dire " *Pardon* ", [2] et que le Berlinois peut être grossier, avec son " *Entschuldigen Se man.* "

Ce qui est certain, c'est que la musique de la vie publique, si l'on peut dire ainsi, se trouve à Paris, élevée à un niveau supérieur à ce qu'elle est chez nous.

Que le bruit de la rue puisse être gênant, ici aussi, c'est vrai. Mais il n'est pas agressif ; on le supporte. A quoi bon nos doubles fenêtres ? Quand les Parisiens veulent faire une sieste, ils ouvrent les leurs, et sommeillent aussi gentiment, que nos grands-pères, dont le piano familial berce les rêves.

* * *

Depuis que je suis à Paris, je me sens pris de sympathie pour Hanslick et pour Max Kalbeck. Lors même que des questions de principe nous séparent d'eux, on les lit sans aigreur et sans ennui. Après tout, ils

[1] *Huppen* s'applique à la trompe d'auto (Huppe), et c'est aussi une forme du mot *hüpfen* sautiller.
[2] En français.

ont pu se montrer injustes, bornés, prévenus, ils n'en sont pas moins restés des gens cultivés. Ce qu'ils ont écrit contre Wagner, se tient mieux que bien des choses qui ont été écrites pour le défendre. Les gens bien élevés ont quelquefois tort. C'est évident. Et il faut bien que les gens mal élevés aient parfois raison. Est-ce qu'il s'agit d'ailleurs d'avoir tort ou raison ? Si vous dites oui, c'est que vous répondez en juriste. Or, l'artiste n'est pas un homme de loi ; il lui convient de se montrer philosophe. Et puis, enfin, on lit Hanslick pour connaître sa pensée, et non pas celle de Wagner ou de Brahms. Celui qui veut connaître Wagner, n'a qu'à lire Wagner. Et, à son tour, quand Wagner lui parlera de Beethoven ou de Meyerbeer, c'est de Wagner qu'il s'agira.

On n'a pas eu moins de haine contre Hanslick, que contre le créateur de Bayreuth. Une preuve que c'était, lui aussi, un fameux lapin. A Paris, ses ennemis auraient été naturellement aussi nombreux qu'à Vienne. Mais des ennemis avec lesquels on cause poliment et avec plaisir ; des adversaires qu'on rencontre entre deux bocks, chez Durand ou chez Pousset, une fois l'assaut terminé. Allez donc demander de pareilles mœurs en Allemagne ! " *Cet individu a écrit que les lieder de Beethoven lui semblaient faiblards, et je continuerais des relations avec un pareil serin? Fi donc !* " Vraiment l'Allemand sait ce qu'il doit à sa culture.

En tout ce qui touche à l'art, les opinions convenues ont chez nous la même et irrésistible assurance qu'ont en France les idées reçues, en fait de politesse et de tact. Le Parisien n'a pas de Credo artistique. Il sait que l'art, tout comme la religion ne peut rien, absolument rien démontrer.

* * *

Le critique musical français n'écrit en réalité que des feuilletons ; c'est de l'information bien présentée, qui annonce l'œuvre et l'accueil du public. Ses collègues d'Allemagne se croient au contraire, (et encore et toujours), des juges. Ils *opinent* en tel ou tel sens, au lieu de rendre compte avec compétence, ou de raconter avec verve.

Un critique à Paris vous écrira : " Pierné dirigea hier une œuvre nouvelle de Dukas, dont le public n'a été qu'en partie satisfait. " Chez nous on prononcera carrément : " Le morceau de Loeffler, que Nikisch a conduit hier, est absolument vide, et manqué d'un bout à l'autre. " (On

pourrait supposer cependant, que Nikisch, qui a mis ce morceau au programme, entend quelque chose à la musique.)

Il y a des exceptions, je le sais, ici comme là-bas. Négligeons-les, et constatons que le critique français, nullement plus superficiel que son collègue germain, est sûrement moins obscur. Et, par dessus tout, il respecte le libre arbitre de l'auditeur. On ne saurait lui reprocher le geste autoritaire de l'aristarque allemand, qui se croit appelé à faire l'instruction et l'éducation du public.

***

Le Parisien laisse en toute liberté voisiner Wagner et Meyerbeer. Mon compagnon, m'en voyant irrité, s'irrite à son tour :

" Ne demandent-ils pas autant de mise en scène l'un que l'autre ? Qu'est-ce que vous voulez avec toutes vos théories ? N'avez-vous jamais remarqué, pour prendre un exemple, que le cercueil d'Elisabeth est promené à travers bois, juste au moment où Tannhäuser rentre de voyage comme par hasard, et où les Pèlerins se trouvent là, tout à point nommé ! Est-ce la vérité, la nécessité ? Tout cela est du théâtre et rien que du théâtre. Mais cela ne fait rien. Vous autres Allemands vous ne devriez pardonner à Wagner ni son Roi Marke ni son plaisant Beckmesser. Nous, Parisiens, nous ne nous moquerons pas plus du Dragon de carton que de l'ânesse (peut-être est-ce un âne ?) qui prend la parole dans l'Ancien Testament. Et nous prendrons plaisir aux œuvres de Wagner, lors que vous serez persuadés les avoir dépassées depuis longtemps. Nous regrettons seulement que Wagner n'ait pas fait plus d'infidélités à ses théories. Rappelez-vous le merveilleux quintette des *Maîtres Chanteurs !* "

— " A vrai dire, il conviendrait de ne jamais juger les œuvres de Wagner d'après ses théories, mais bien au contraire. Car ses drames ne sont pas les exemples de ses doctrines, tandis que ses doctrines ont été conçues pour la défense des drames. "

— " Très vrai. Mais vous ne voulez pas voir, en Allemagne, que Wagner ayant triomphé, il n'y a plus lieu de parler de ses théories. Elles ont rempli leur but — resquiescant in pace. "

— " Amen. "

— " Si vous faites une tête comme cela, je ne dirai plus rien. "

Nous descendons silencieux les Champs-Elysées. Au coin de l'avenue

Marigny tout à coup, un motif des *Maîtres Chanteurs* nous arrête, et nous empêche de franchir la chaussée. Le Français, mon ami, se découvre et agite joyeusement son chapeau dans le sens de l'auto qui fuit.

— " Ici Wagner devient populaire. En Allemagne il devient classique. "

— " De Charybde en Scylla ! "

— " Comment ? "

— " Oh, rien. Je me demandais simplement lequel des deux valait le mieux. "

* * *

L'Académie Nationale de Musique ; aussi nommée Théâtre National de l'Opéra. On donne un ballet, et, d'abord, *Gwendoline* de Chabrier. (Malgré sa couleur parfois si curieuse, je lui préfère le *Roi malgré lui.*)

Après le troisième acte un Monsieur derrière moi demande à sa dame " *C'est fini?* " Et elle, poliment: " *Oui, je crois.* " Aux fauteuils, pendant les entr'actes vraiment longs, il n'est question que de M. Messager, qui réussit toujours à donner le grand rôle à " la Russe" (Mme Kousnezoff). Ladite dame apparaît dans une scène d'amour, presque immobile, devant la rampe, faisant part au public de sa passion, sans accorder un regard au partenaire qui se meut derrière elle, à la distance prescrite. A la fin seulement, elle se retourne vers lui et ils prennent une attitude picturale.

Quelques jours plus tard on voit Nikisch au pupitre de Messager. Orchestre merveilleux, chant splendide. Mais... Siegmund à droite, et Sieglinde à gauche du trou du souffleur, ne paraissaient éprouver l'un pour l'autre aucune espèce d'intérêt.

Mon compagnon me dit : " Que deux personnages chantent l'un en face de l'autre, ou se tournent vers le public, vraiment c'est un bien petit détail. Moi, pour mon compte, j'ai tant de plaisir à fermer les yeux quand j'entends du Wagner ! Chez Beethoven ou chez Mozart, là, j'ai besoin de la scène, quoique je connaisse parfaitement la marche de la pièce. Ça vous a l'air d'un paradoxe ! Mais rappelez-vous, par exemple, Pizarro, lorsqu'il expose au gardien son plan... " *Un coup, il est tombé.* " Le coup imaginaire est simplement indiqué dans l'orchestre, et la musique entre tout doucement en *la majeur.* Jamais elle ne pourrait me persuader

que le dessin sanguinaire de Pizarro est une chose sérieuse, si je ne m'en convainquais par les gestes de l'acteur. "

— " Alors, pour vous, la *Valkyrie* est en quelque sorte une symphonie dramatique, tandis que *Fidelio* est le type du drame musical ! "

— " Mais oui. C'est pourquoi on entend si souvent au concert des fragments de Wagner, et qu'ils réussissent parfaitement auprès du gros public. Des fragments de Fidelio, jamais. "

— " Si c'est une thèse que vous soutenez, dites-moi donc aussi ce que vous pensez de cette *Salomé*, que certains, et en particulier Volbach,[1] ont, chez nous, qualifiée de symphonie dramatique. "

— " C'est très simple. Un poème qui sert d'original. A côté, une traduction mot à mot en musique. Parallélisme ; absence d'unité ; aucune fusion ; pas d'effort pour se compléter. La même action et le même résultat en deux langues. Ne parlez ni de poème symphonique, ni de symphonie dramatique, mais d'une copulation, qui nuit au drame, sans profiter à la musique. En somme, un faux calcul, plutôt qu'une erreur artistique. "

— " Et le *sujet*, vous ne l'éreintez pas ?

— " Le *sujet* ? Épatant, en lui-même ; en tout cas essentiellement scénique. Les cris de votre critique allemande sur le goût de Strauss pour les sujets pervers, dépassent la mesure de l'enfantillage. Si j'étais compositeur — si j'étais Beethoven, je dirais à Richard : *Votre opéra me plaît, j'ai envie de le mettre en musique.* "

* * *

Un conducteur d'omnibus, monté sur l'impériale pour encaisser les places, donne le signal du départ en frappant des pieds en mesure. La jeune Parisienne qui dévale les escaliers du Métro suit presque toujours une cadence certaine. Le crieur de journaux, qui se hâte sur le boulevard, nous indique son canard, par le rythme de son appel. Que dans un cabaret de la Place Pigalle vibre un couplet sur les officiers prussiens, le public se met à battre des mains : un, deux, un, deux.

D'où vient que le peuple français, dont la langue est sans accent, possède ce sens et ce don du rythme ? Des quantités de compositeurs français, avec une mélodie banale, une harmonie pauvre et convenue, une

[1] Un poème symphonique où le programme est remplacé par une action scénique.

polyphonie embryonaire — nous séduisent par leur instinct des formes rythmées. Surtout quand on les entend jouer par des artistes français. J'avoue très franchement que le vrai Berlioz m'a été révélé à Paris. Ainsi l'Ouverture de *Benvenuto Cellini*, si souvent exécutée chez nous, me fit, ici, l'effet d'une nouveauté.

Nous avons tort de croire qu'il suffit, pour aller en mesure, de rendre avec une précision mathématique la valeur des notes. En tout cas les rythmes français exigent un perpétuel et léger rubato. C'est alors qu'ils arrivent à être obsédants.

En fait de rythme, l'Allemand possède peut-être plus d'intelligence que le Français, mais celui-ci a certainement plus de tempérament. Il a le rythme dans le sang. Cela se remarque tout particulièrement à voir le peuple danser, comme l'on peut s'en convaincre en allant faire un tour, non pas dans ce *Moulin Rouge*, vague et totalement déparisianisé, mais un peu plus haut dans le *Moulin de la Galette*. Là haut, comme à la campagne du reste, la musique suit la danse tant bien que mal, tandis que chez nous la danse emboite le pas à la musique... (Avec solennité, presque toujours sans grâce, et jamais avec passion.) Pour le reste, la musique de danse, à Paris, vit presque uniquement, comme en Allemagne, d'une mélodie sentimentale et douçâtre.

Un Parisien que j'avais entraîné dans ces lieux, inconnus de lui, commença par tambouriner pendant quelques temps sur la table, puis tout à coup :

— " Croyez-vous dit-il, que Brahms deviendra jamais populaire chez nous ? "

— " Difficilement... " J'étais distrait; je contemplais un couple singulier. Lui, peintre évidemment. Elle, une créole, sans doute son modèle.

— " Mais pourquoi ? "

— " Parce que certaine qualité spécifique de la musique de Brahms échappe à l'âme parisienne. Comment la définir ? Spiro l'appelle une sorte de moiteur somnolente, une sieste ouatée dans les brouillards du Nord. "

— " Vous oubliez nos Impressionnistes, Debussy et autres. "

— " Eux ! Ils obtiendront peut-être une certaine popularité chez nous, mais pas en France. "

— " On ne peut pas savoir ! Du reste, quand on a pour soi les musiciens et le public qui paie, on peut se passer de toute autre popularité..... "

Puis, suivent des comparaisons, où le nom de Strauss revient souvent. Je n'en saisis plus que des bribes. Le peintre blond, qui continue à tourner avec sa créole brune, commence à m'intéresser vivement. Sa main droite n'est plus tout à fait à la hauteur de la taille. A plusieurs reprises, il presse sa belle avec ardeur. Elle a les yeux fixés dans le vague, là-bas, au loin. Quel motif pour un Rops, ou un Legrand !

La danse est terminée. La créole arrive à la hauteur de notre table ; en passant, elle pose sa main sur l'épaule de mon ami, lourdement mais non sans grâce : " M'sieur ! " Lui, surpris au milieu de sa tirade, s'arrête interdit. Un rire léger, mais aigu... elle a disparu comme un éclair. Je vide mon verre et me lève.

— " Elle a raison, mon cher ami, venez. Pour discuter sur le *Requiem allemand*, on est mieux ailleurs. "

* * *

Croyez-vous qu'une parodie sur Meyerbeer serait comprise du public berlinois du *Walhalla ?* L'habitué de la *Cigale* s'en régale. Singulier !

Le deuxième Music-Hall de Paris, je veux dire les *Folies Bergères*, (à peu près notre Métropole) nous montre aujourd'hui un petit nain-chef d'orchestre. D'abord quelques valses, expédiées d'un bras indifférent, qui semble tourner un orgue de Barbarie. Puis commencent d'amusantes imitations des chefs d'orchestres connus. Ce sont les poings frémissants de Nikisch, les jarrets défaillants de Strauss, le dandinement élégant de Weingartner, et tous les gestes favoris des conducteurs français.

Une dame, près de moi, se prend à dire :

— " Comment peut-on encore admirer Chevillard, quand on a vu ce petit avorton faire tout cela ? "

— " Qu'est-ce que vous avez donc jamais admiré chez Chevillard, chère Madame, " demande une voix masculine, avec intérêt.

— " Ce que vous admirez vous-mêmes chez les compositeurs modernes... Les signes distinctifs de la personnalité, les symptômes de l'individualité. Moi, du moins, je n'ai jamais pu saisir qu'une chose dans toutes ces discussions sur la musique moderne, à savoir que ces Messieurs ont été frappés par quelque singularité. "

— " Mais, chez Chevillard, par exemple, ne peut-on être frappé de tout autre chose ? "

— " Si vous m'aviez comprise, ce n'est pas à moi que vous adresseriez cette question. Allez donc la poser aux collègues de M. Chevillard..."

Pour un Allemand une pareille conversation tient du prodige. On ne s'explique pas comment elle peut se poursuivre avec ce calme, et la sereine assurance que chaque interlocuteur n'attachera aucune importance aux paroles de son voisin ! J'avais toutes les peines du monde à m'empêcher de placer mon petit mot. Ne venait-on pas de mettre le doigt sur l'endroit sensible de notre vie musicale ?

Difficile est, rebus in arduis, servare mentem.

— " Qu'est-ce qu'il dit ? " demande la dame.

— " Une bêtise, je crois. " Et le Monsieur allume une autre cigarette.

* * *

Sur le boulevard des Italiens flamboient les publicités lumineuses. Entre l'annonce d'une marque de cigarettes et celle d'un savon luisent en lettres de feu ces mots magiques : " *Théâtre du Chatelet. Le Martyre de Saint Sébastien.* " Il s'agit d'un mystère de d'Annunzio, en cinq actes, musique de scène de Debussy.

Malgré la réclame monstre, qu'on n'a pas faite seulement sur les boulevards, les dix représentations consécutives de cette œuvre furent peu suivies. Des causes extérieures eurent certainement leur influence. De 20 à 150 francs, pour une place... Même à Paris, si riche, on réfléchit à deux fois, et on attend pour voir si cela vaut la peine. A la première on sortit en haussant les épaules.

Quelques jours avant cette première je vis d'Annunzio en compagnie de la danseuse juive Ida Rubinstein, dans une loge du Châtelet. (Cette russe aux allures dégagées, était désignée pour jouer le personnage du Saint. On comprend que le clergé de Paris ait eu un mouvement de protestation.) Le poète recevait dans sa loge une masse de lettres. Je me permis de faire remarquer qu'il n'était pas absolument nécessaire d'expédier son courrier pendant l'exécution d'une symphonie de Beethoven. On sourit. Il paraît que d'Annunzio avait ses raisons pour ne pas donner d'autre adresse à ses copains.

Enfin le grand jour arriva. Pour un franc, je reçus, des mains de l'ouvreuse, un joli programme, doré sur sa couverture. Avant de lire les noms des artistes, je dus parcourir cinq pages : d'Annunzio, robe nouvelle

(création Berny), Debussy, encore une robe (création Agnès), Ida Rubinstein à l'agonie, et enfin le décor du troisième acte. — Suivait un sommaire imposant, dont je reconnus par la suite l'utilité, car on ne saisissait pas grand'chose des paroles.

Le premier acte produisit un effet extraordinaire. Deux jeunes gens attachés au pilier du martyre, forcent par leur fermeté leur mère à confesser la foi nouvelle. Le Saint réclame et obtient un signe de ce Dieu inconnu. Mais ensuite, tout s'enlise rapidement. D'interminables discours terrassent une action qui agonise, et, malgré l'originalité des décors, le vide désespérant se fait bientôt dans la salle entière.

La musique de Debussy ne peut sauver les choses. Elle est si complètement stérile, d'une uniformité fatigante, et même sans coloris. Soudain l'orchestre se met en branle, là où on se passerait bien de lui, et quand on l'attend, il reste muet.

Quel abîme entre cette musique et celle de Pelléas ! On ne connaît malheureusement pas encore Pelléas chez nous, pas du tout. Les représentations de l'Opéra Comique, sous la direction de Gregor ne comptent pas. La musique n'y a joué qu'un rôle à peu près nul. Gregor, qui n'est pas musicien, n'a jamais eu d'intérêt que pour la mise en scène des ouvrages qu'il a montés. Un orchestre indiscret, lourd, criard détruisit le charme intime de cette musique, par laquelle Debussy a voulu nuancer le poème de Maeterlinck, et qui doit sembler d'un autre monde. " *Je t'aime. — Je t'aime aussi.* " C'est un imperceptible aveu, qui vient aux lèvres ; et l'orchestre s'efface. Comparez à cela les scènes d'amour de nos opéras nouveaux, où s'étalent et retentissent les fortissimo des tirades à bon marché. Il y avait aussi de l'instinct anti-wagnérien, dans cette musique de Pelléas, et l'on pouvait compter sur un artiste aussi novateur.

Dommage ! Presque tout ce qu'a écrit Debussy depuis lors, est faible et taillé sur le même patron. (Qu'importe d'où vient ici la formule !) Debussy fut un jour un espoir. Qui attend encore de grandes choses de lui ?

On pourrait engager à ce propos bien des discussions hérétiques. Mozart, Beethoven, Wagner se renouvellent à chacune de leurs œuvres. Par contre Bach demeure trop souvent uniforme. Là, où les musicologues s'ingénient à voir en lui, Dieu sait quelles pensées profondes, je ne distingue, pour ma part, qu'un métier solide et de l'ouvrage admirablement faite. Je n'y peux rien. Que Polymnie me vienne en aide !

* * *

Que n'a-t-on pas dit sur " l'impressionisme " de Debussy ? On a cru pouvoir opposer Debussy le *coloriste*, à Liszt le *poète*, et à Bach l'*architecte* ; et c'est, encore une fois, le problème de la limitation des arts. Lessing, dans un essai profondément documenté, prétendit jadis définir les frontières de la poésie et de la peinture. Il est arrivé au meilleur résultat possible ; c'est-à-dire à prouver définitivement la stérilité de pareilles recherches. Et Wagner, avec son postulat du *Gesammtkunstwerk* trouble encore aujourd'hui les esprits fumeux.

Nous employons à propos de musique les mots de clair et d'obscur (peintre). Nous parlons de la forme des thèmes (plastique), de la construction de l'œuvre (architecte), de la qualité des idées (poésie ;) de développement et de progression (drame) etc.... Il serait donc possible d'appliquer ce nom de *Gesammtkunstwerk* à des symphonies, à des œuvres de musique de chambre !

Toute la querelle porte en réalité sur un mot. Une **fusion** de tous les arts est impossible. Dans une œuvre musicale, les valeurs spécifiques des arts voisins sont transposées ; elles sont orientées vers un but musical. La nature de cette orientation reste particulière à la musique et, si tous les arts associés voulaient y prendre une part égale, l'œuvre n'aurait plus d'orientation du tout. On pourrait la comparer à un véhicule obligé de se diriger dans plusieurs directions à la fois. Pour maintenir les droits de tous ces arts, au sein du chef d'œuvre total, il conviendrait, par exemple, que la peinture s'assujettisse à la musique et la musique à la peinture (pour ne parler que de ces deux rivales). Et nous arrivons à la tentative impressionniste de Debussy, qui consiste à orienter la musique dans le sens du pittoresque, expérience qui a déjà contre elle la différence des deux arts. Il est bien certain en effet qu'on ne saurait dans un paysage, peindre que ce qui se voit, et mettre en musique que ce qui s'entend. Ce n'est pas la voix de l'oiseau que le peintre peut atteindre, mais l'oiseau lui-même, et cet oiseau échappe au compositeur des sons qui n'en saisit que la voix.

Mais il y a plus. L'impressionniste peintre pousse à l'extrême *l'objectivation* de son art. Il soutient que le même objet se modifie sous les influences de l'air, de la lumière etc... Il ne peint pas la forêt, mais tel endroit de telle forêt à tel moment. Au contraire le musicien n'arrive à donner de la forêt qu'une notion tout à fait quelconque, qui s'inspire des murmures, des gazouillements, des bruissements... Il ne précise pas : il interprète.

Invoquons Platon, qui n'est pas loin. Cet éminent philosophe, qui était aussi un artiste, supposait un royaume des *Idées*, où par exemple, le concept d'arbre était réellement représenté, tandis que notre monde des apparences ne nous en donnait que des *Images* particulières. Le peintre travaille sur ces images; et l'impressionniste les multiplie à l'infini. La musique nous interdit de procéder ainsi. Le compositeur se voit refuser le moyen de nous dire si nous sommes dans la Forêt Noire, ou dans la Forêt Verte. Le malheureux n'a pas même la ressource de nous indiquer si ce sont des conifères ou des folliacés. Il faut qu'il s'en tienne à la forêt tout uniment.

L'*Idée fluviale* a été rendue par Wagner dans le Prélude du Rheingold avec une irrésistible puissance. Mais c'est en vain que Debussy s'efforce de peindre des " *Reflets sur l'eau* " ou des " *Jardins sous la pluie.*" Jouez ces pièces devant un public innocent, et demandez ensuite ce qu'il a entendu !

La musique n'a donc pas les vertus spécifiques de la peinture, et il n'y a pas d'impressionnistes en son domaine. Ce qui n'empêche pas un compositeur d'orienter vers la musique des impressions que son œil lui a transmises. Le vieil Haydn y a parfaitement réussi, avec des moyens primitifs. L'homme de l'art, de n'importe quel art, tire parti de tout ce qui traverse son intellect ou sa sensibilité. Mais le moi du peintre est un tout autre transformateur que celui du musicien, ou du poète.

N'allez pas me faire dire que je conteste à Debussy la valeur de sa personnalité artistique ! J'avance seulement cette idée que les tendances de son art sont insuffisantes, et qu'elles aboutissent à une telle confusion, en musique, qu'on ne saurait classer leur auteur parmi les artistes qui ont découvert des voies nouvelles. Comme d'autres musiciens de notre temps Debussy a considérablement accru le pouvoir expressif de la musique. Personne ne peut le nier. Mais, la critique qui voudrait le placer à côté des plus grands maîtres, parce qu'impressionniste, ne serait certainement pas prise au sérieux.

* * *

Parfois, dans l'orchestre d'Elektra, on perçoit, à côté d'un cri strident, des bruits accessoires, qui ne relèvent aucunement de l'état d'âme tragique. Ces étranges cacophonies sont plutôt à leur place dans la comédie ; elles conviennent parfaitement à l'esprit de la parodie.

J'en ai trouvé la preuve en écoutant l'*Heure Espagnole*, petit opéra burlesque de Ravel, représenté à l'Opéra Comique. Cette bleuette n'a d'autre prétention que d'illustrer la savoureuse morale d'un conte de Boccace :

" *Il arrive un moment dans les déduits d'amour,*
Où le muletier a son tour. "

La musique en est follement spirituelle, et de précieuse originalité. Elle provoqua dans le public de véritables accès de gaîté. Au " *Don Quichotte* " de Strauss, je n'ai encore vu rire personne, lors même que les cuivres bouchés se mettent à bêler. On ne bronche pas, et pourtant, l'imitation ne saurait aller plus loin. De même " *Till Eulenspiegel.* " C'est que le caricaturiste doit où nous montrer les choses comme elles ne sont pas. Et dans la musique, comme partout ailleurs, le vrai est l'ennemi du rire.

Ravel d'ailleurs, pas plus que Strauss, n'est un véritable humoriste. Mais il s'entend à enchaîner subtilement des cocasseries musicales d'un irrésistible effet. Il remplace par l'esprit le Gemüt qui lui manque. Malgré tout, on s'en va sans être entièrement satisfait ; sans doute parce que la valeur personnelle de l'artiste est pour trop peu de chose dans ces plaisanteries. Du moins aux regards de ceux qui distinguent entre l'Art et l'Artistique (Kunst und Artistik). En somme, une belle et bonne idée, en musique, vaudra toujours mieux que le plus joli trait d'esprit.

* * *

Paris-Boulogne-Londres. — Une brusque et involontaire collision me met en rapport avec un jeune ecclésiastique. Nous causons.

— " Hé bien ! dites-moi, qu'est-ce qui vous a plu, à Paris ? " questionne l'abbé.

— " De trouver dans tous les quartiers, pour 10 centimes, une tasse de café ; d'obtenir une réponse polie à une question polie ; de circuler partout en métro pour le même prix ; de voir que la Morgue était fermée ; de constater qu'on s'entretient à voix basse en public, et que les plus vastes réfectoires de la capitale sont silencieux ; d'apercevoir le public en habit de gala, les jours de gala ; de...

— " Mais pardon, je voulais dire, en fait de musique... "

— " Ah ! bon. — Ce qui m'a le plus vivement touché, c'est je crois,

la probité du public musical. Il confesse loyalement ses préférences. Il ne le prend pas de haut avec ce qu'il ne connaît pas, ou ne comprend pas. Et, par-dessus tout, il trouve plus de plaisir à entendre de bonne musique, qu'à en faire de mauvaise."

— "Il paraît qu'en Allemagne, chaque famille a son piano."

— "Et malheureusement chaque famille en joue, quand bien même aucun de ses membres n'aurait la moindre disposition musicale."

— "C'est amusant."

— "O oui ! Surtout pour les gens occupés, qui entendent de quatre côtés à la fois le bruit de la musique."

— "Est-il vrai qu'à Berlin on est plus curieux d'apprendre de qui est une œuvre, ou par qui elle est jouée, que de savoir ce qu'elle nous apporte de neuf ?"

— "Il est évident que chez nous, on n'a guère d'intérêt pour les ouvrages qu'on ne connaît pas. Les isolés, qui ne vont pas au concert parce que Busoni joue, que Lula Gmeiner chante ou que Nikisch dirige, mais parce qu'ils tiennent à entendre du Liszt, du Browns ou du Tschaïkowski, ont un cercle restreint d'*œuvres favorites*, qu'il faut toujours leur servir. La nouveauté ne les tente guère."

— "Mais, que font alors les *jeunes*, pour se faire connaître ?"

— "Ils cherchent, avec l'aide des parents et amis, à se faire des partisans. Et comme ils paient les frais d'édition, ils en arrivent généralement, s'ils ont des moyens, à solder aussi la note des auditions. C'est encore moins cher, et plus avantageux que de donner soi-même des concerts.

— "Alors je m'étonne de voir tant de musique française exécutée en Allemagne. Car, si nos compositeurs vont en Allemagne avec une idée, c'est bien celle de ne rien payer, mais d'empocher au contraire."

— "Aussi je ne parle que des Allemands, jeunes et encore inconnus. L'homme célèbre, surtout s'il est étranger, peut se faire couvrir d'or en Allemagne, et pour des œuvres sans valeur. Il en fut toujours ainsi. L'auteur du *Vaisseau Fantôme* payait encore de son argent (emprunté aux autres) pour mettre sur pied Tannhäuser. Entre temps, il devint célèbre, et Bote & Bock lui offrirent 12,000 marks de sa *Marche Américaine*, cordialement insignifiante."

— "Voilà qui n'aurait pas été possible à Paris. Car nos éditeurs prennent conseil des plus fins connaisseurs."

— " Les nôtres aussi, pour la plupart. Mais ça n'y change rien. Le connaisseur n'entend ordinairement rien aux affaires, et l'homme d'affaire ne connaît rien à l'art. "

L'abbé se mit à rire : " Mais il y a des musiciens qui s'entendent également bien à l'art et aux affaires ! "

Je sentis où il voulait en venir et cherchai à bifurquer.

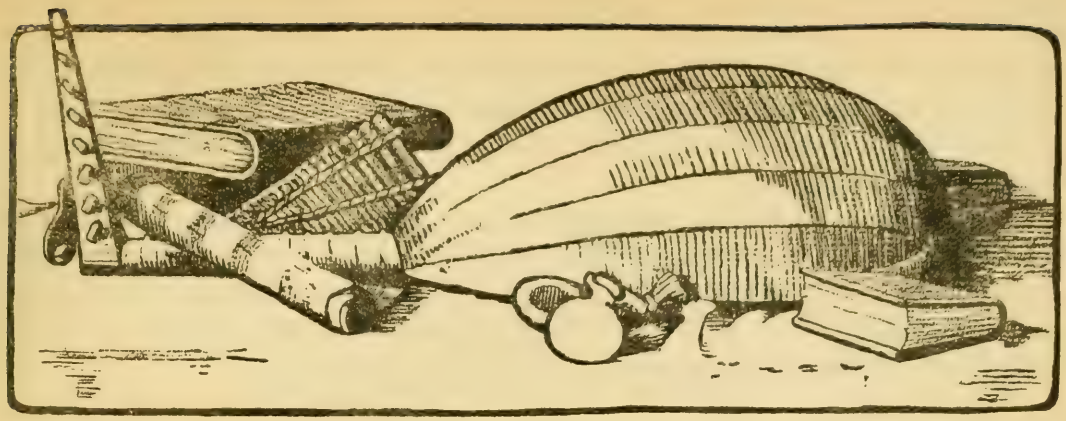
— " Si celui qui fait la meilleure affaire est toujours celui qui donne le moins, et qui touche le plus, on peut dire que l'artiste n'est jamais qu'un piètre commerçant. Car il cède tout ce qu'il a, contre une somme qui le met simplement à l'abri du besoin, et lui permet de vivre. Il n'en est plus ainsi, toutefois, lorsqu'il puise dans la poche d'autrui, ou qu'il spécule, par exemple, sur des valeurs qui portent le nom de Wagner. "

— " Vous voulez sans doute faire allusion aux musiciens français qui ont été, ou sont encore, redevables de leurs succès au maître de Bayreuth. Il se peut en effet. Mais cela ne fait rien. Vous connaissez le principe fondamental de nos lois artistiques et civiles : chez nous la recherche de la paternité est interdite. "

— Le malheur est que, chez nous, tout le monde connaît le père, et la recherche devient absolument superflue ! "

Les portières s'ouvrent. Nous descendons vers le bateau, et nous nous installons confortablement sur le pont. La fumée de nos cigares s'envole rapide et bleue, dans la fraîcheur du crépuscule.

Dr. Richard H. Stein.



UN QUINTETTE DE FANELLI

Êtes-vous fanellique ? Telle est la question imprévue qui, vers le quinze mars dernier, fit sursauter les salons, murmurer les chapelles, alarma la critique et agita la presse quotidienne elle-même, si peu accessible cependant aux soucis de la musique. L'alerte fut vive. Elle permit à chacun d'exprimer une fois de plus ses préférences personnelles, et nos plus véhéments feuilletonistes ne manquèrent pas l'occasion d'enfler le son d'une voix professionellement comminatoire.

Ainsi donc, Paris, ou plutôt Colombes, recélait un musicien ignoré totalement — non pas un Satie ou un Molard qu'entoure depuis longtemps un cercle d'initiés — mais un homme de cinquante deux ans, jadis condisciple de Debussy à la classe de Marmontel, puis élève de Delibes, et dont personne, sauf Mme Judith Gauthier, ne pouvait dire : " Je le connais ! " Et cet homme détenait jalousement (et modestement) d'abondantes partitions d'orchestre, des *Tableaux Symphoniques* (1883-1887), d'après le *Roman de la Momie* de Théophile Gauthier, des *Impressions Pastorales* (1890), des *Humoresques*... De quoi former à soi seul les programmes de quatre ou cinq de nos grandes auditions dominicales ! Il fallut se rendre à l'évidence. Ernest Fanelli existait, comme homme et comme artiste. Simple *triangle* dans les orchestres, accompagnateur obscur dans quelques restaurants de nuit, humble copiste à gages infimes, il avait peu à peu subi, de la musique, toutes les humiliations d'un douloureux métier. Il semblait que le professionel eut tué en lui le compositeur.

On sait le reste. Fanelli copiste se présente à Gabriel Pierné; Fanelli

musicien est acclamé aux Concerts Colonne, proclamé par le *Matin* et déchiré par Lalo. Que manque-t-il encore à sa notoriété ? Il a pris rang parmi les hommes dont le public tient à connaître la valeur ; parmi les compositeurs français.

Nos lecteurs nous sauront gré de leur présenter, à titre de document, l'analyse de la dernière œuvre de Fanelli, le quintette à cordes, écrit en 1894. Ils pourront ainsi, en attendant l'exécution de cette œuvre qui nous est promise pour la fin d'avril, éclairer leur curiosité et pénétrer dans l'atmosphère fanelliste.

***

" *L'âne* ", tel est le titre inscrit sur cette œuvre étrange. Et l'âne, c'est l'auteur lui-même, de son propre aveu.

Ne cherchons pas ici une ironie facile, qui nous égarerait. Fanelli avait un but, en plaçant cette vision sonore sous une invocation animale; il était guidé par le sens profond des concordances artistiques. L'âne, le lourdaud de la fable, la bête disgraciée, qui ne peut se faire admettre parmi les habiles, et dont " Martin bâton " règle l'existence humiliante... n'est-ce pas un symbole derrière lequel la vérité est aisée à deviner ? Au moment où ce quintette fut écrit, Fanelli avait franchi vingt ans de labeur. Ses " Lehrejahre " étaient révolus, ses grandes œuvres symphoniques réalisées. La maîtrise était venue. Il pouvait le croire, du moins. Et pourtant... le public restait inaccessible, l'auditoire introuvable. Chevillard, auquel les " *Impressions* " avaient été confiées, les rendait en s'excusant : " Je n'oserais jamais montrer cela à mon beau-père ! " Ce quintette même, soumis à la lecture de quelques amis, fut repoussé, sans autres formes.

Il semblait donc qu'un malentendu existât entre cet art et l'auditeur auquel il était destiné. Il semblait que le musicien se trompait, s'égarait, faisait fausse route, en s'aventurant dans le domaine d'Euterpe. Fanelli, à côté de Delibes, de Massé, d'Offenbach, de Gounod, de Godard, n'était-ce pas l'âne imitant les toutous, pour qu'on le flatte à son tour, et présentant à son Maître

Son chant pour faire le compliment !

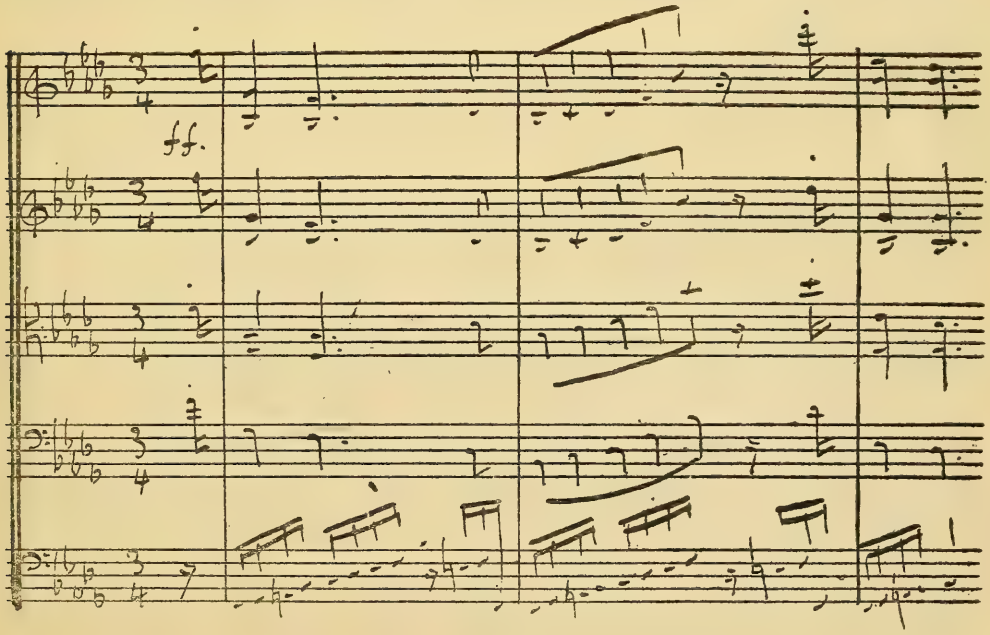
D'autres eurent ce courage. Ils soutinrent la lutte. A ce moment

même allait triompher le grand mouvement qui entraîne notre musique française vers des destins inconnus. Fanelli, hésitant, abattu, isolé, douta de lui-même. Il crut à l'apologue :

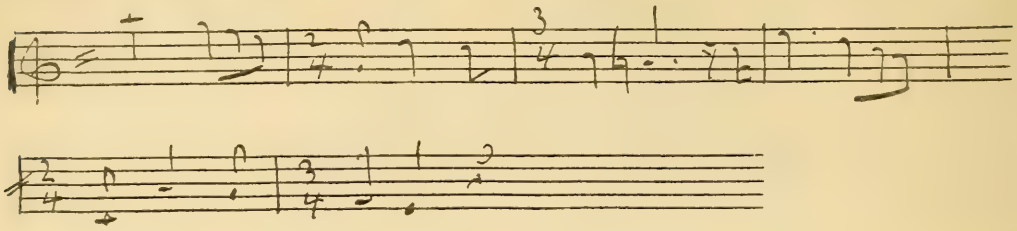
Ne forçons point notre talent
Nous ne ferions rien avec grâce
Peu de gens que le ciel chérit, et gratifie,
Ont le don d'agréer, infus avec la vie.
C'est un point qu'il leur faut laisser,
Et ne pas ressembler à l'âne de la fable.

* * *

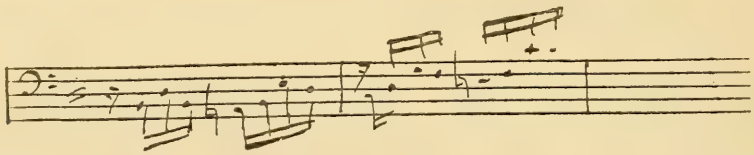
Le premier morceau débute par un formidable "*hi han*", soutenu d'une galopade effrénée de la contrebasse en délire. Le tout : *largamente ma furioso e agitato.* (Pas commode d'ailleurs cette partie de contrebasse avec ses cinq bémols à la clef.)



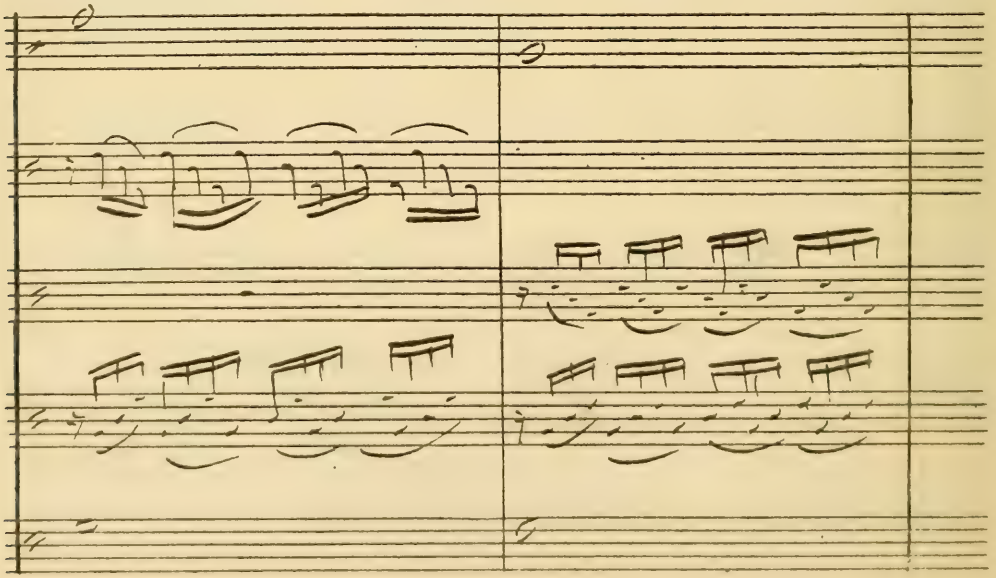
S'étant ainsi ébroué, notre héros s'essaie à quelque mélodie



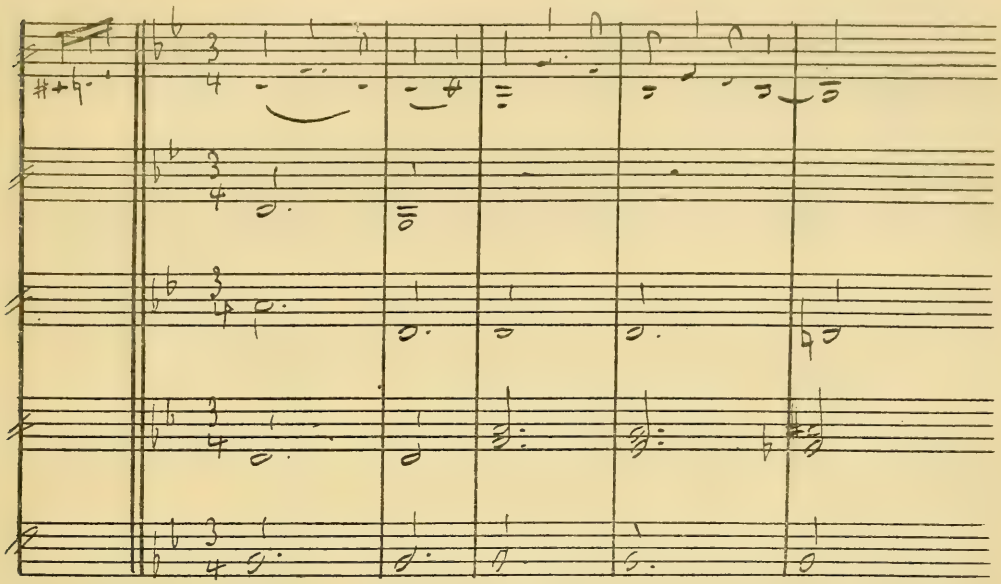
aussitôt déformée par les basses, qui reprennent leur train diabolique, au milieu des braiments :



Peu à peu, l'allure s'assagit, les instruments équilibrent leur jeu, et, sur leur figuration régulière, apparaît le *cri* spécifique, en forme d'une sage augmentation :



Maître Aliboron s'humanise ; encore quelques mesures d'un récit préliminaire, et nous voici en présence d'une mélodie qui chante réellement. Les habitués de la forme sonate y verront sans doute le second thème attendu :



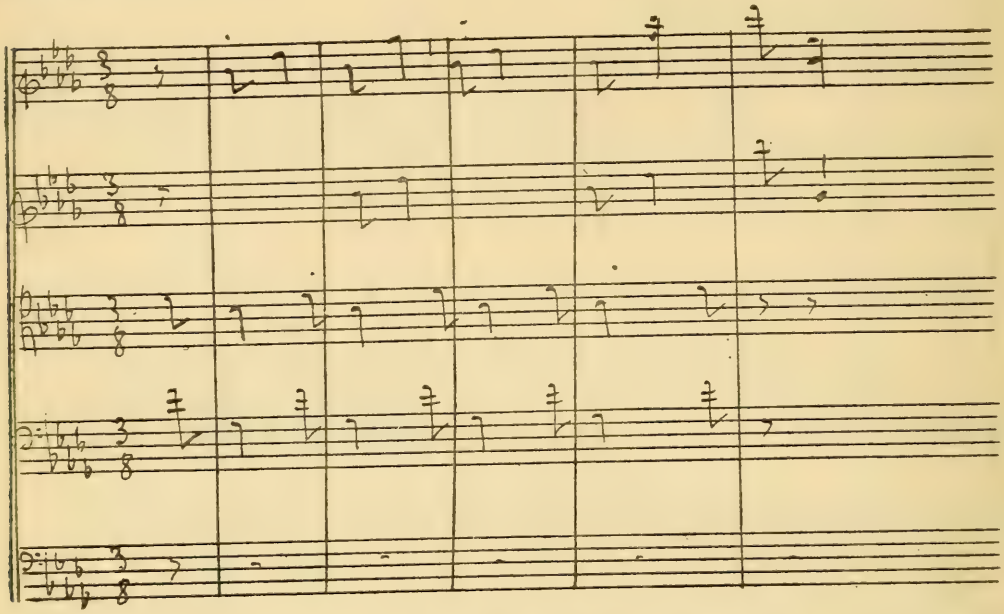
Un certain parfum de Chabrier se dégage de cette page ; peut-être même un appel à Franck, dont Fanelli ignorait cependant les œuvres à cette époque. Une idée comme celle-ci nous eût conduit, depuis lors, vers quelque grande variation mélodique. Ici, elle s'attarde en formules un peu mièvres, dont le mélisme capricieux nous fait oublier la bête. A peine certains hennissements légers nous rappellent-ils à la réalité. Serions-nous, avec Mendelssohn, en plein *Songe d'une Nuit d'été ?*

Mais non ! *Salvaggio e pesante*, indique la partition, et la course reprend tumultueuse, martelée. Pour aboutir où ? Au retour prochain des thèmes rêveurs, c'est-à-dire à une fin qui s'éteint, sur les pizzicati des basses, et sur les tenues aiguës des violons.

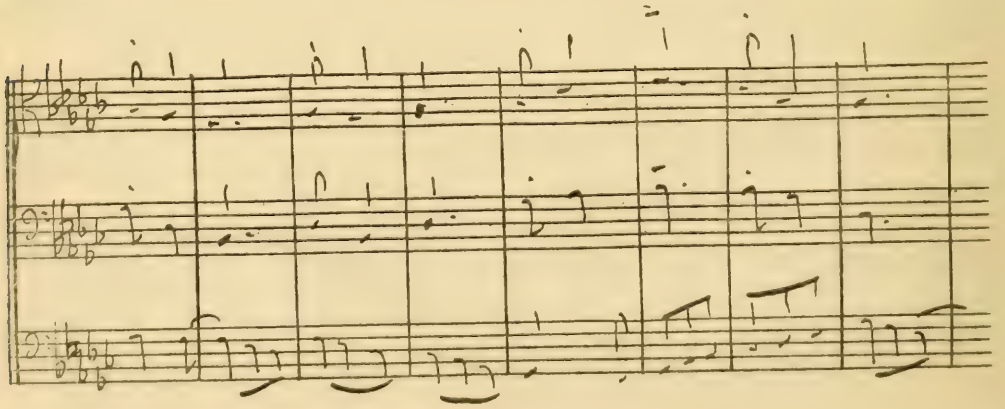
Qu'est-ce à dire ? Le premier morceau est fini. Il s'arrête, plutôt qu'il ne conclut. L'âne échappé s'est livré à de joyeux ébats, coupés de rêves qui lui font honneur. Puis, après quelques gambades, le voilà, de nouveau, plongé dans ses tristes pensées.

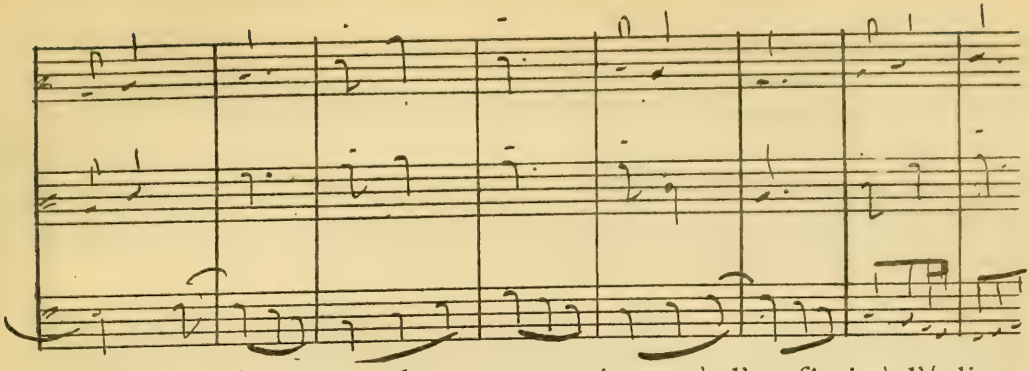
* * *

Le second morceau est un scherzo, comme il convient. Ici, Me Aliboron cherche manifestement à tirer parti de ses avantages présumés. La grâce du petit chien lui paraît accessible sous la forme d'un rythme habilement contrasté:



Ce trois temps léger, où l'on voit passer l'ombre des grandes oreilles, est une souple et amusante acrobatie. Le trio, qui en coupe l'allure, rappelle, à s'y méprendre, certaines danses de notre moyen-âge. Nos ancêtres ont certainement balé sur des airs de ce genre :





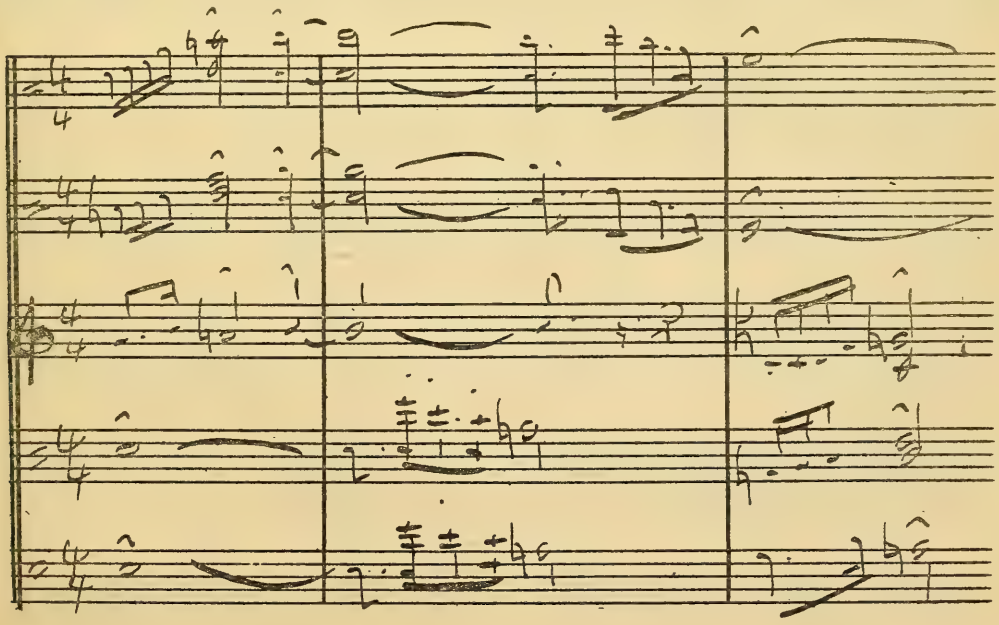
L'âne s'est-il souvenu des temps anciens, où l'on fêtait à l'église sa joyeuse popularité ?

* * *

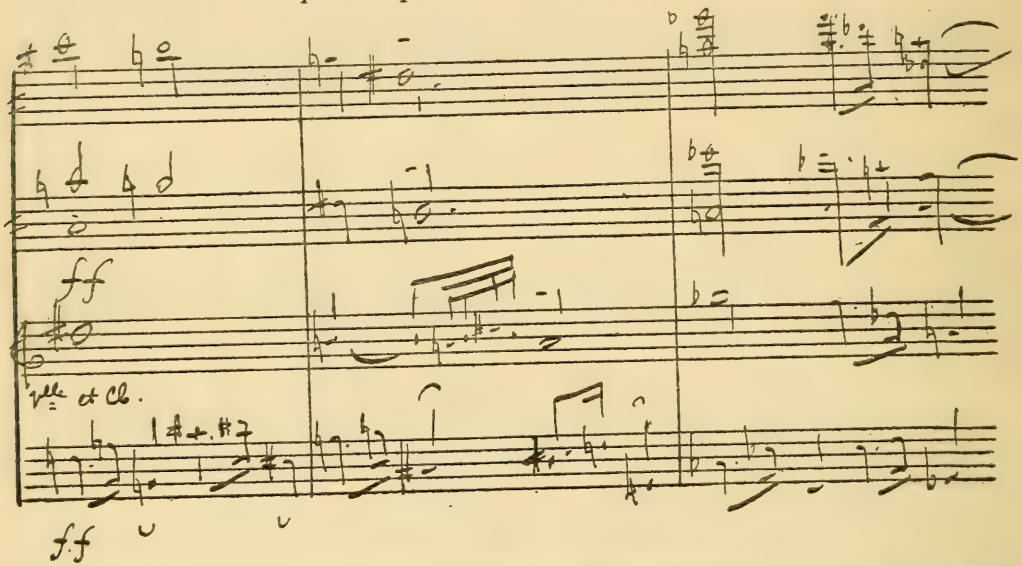
Pas de mouvement lent. On devait s'attendre à cette suppression. Le bel adagio eût été contraire à la donnée même de cette œuvre. Me Baudet laisse à des animaux plus fortunés le soin de la musique éthérée.

C'est donc encore un *Allegro salvaggio e maestoso* qui formera cette troisième et dernière partie, la partie la plus osée, et probablement la plus ardue pour l'auditeur non prévenu. On devrait la nommer la mort de l'âne, où la lutte finale entre la brutalité et le sentiment du beau.

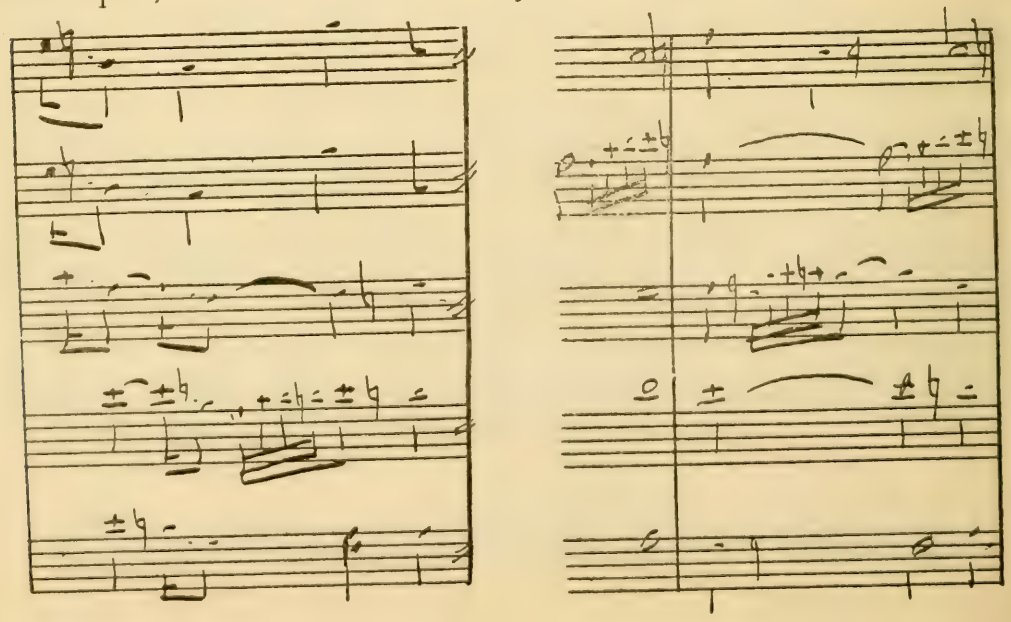
Deux idées s'opposent dès le début, parodiant avec une âpre gravité le cri déjà connu A :



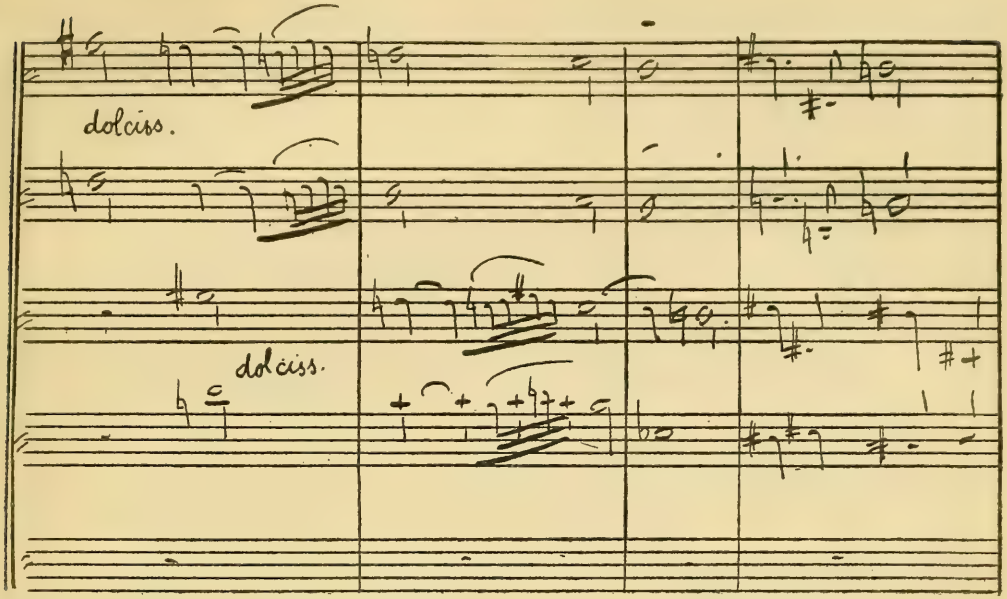
Ce groupe forme rondo, c'est-à-dire qu'il reparaît à plusieurs fois, ponctuant le discours musical. On remarquera son allure dramatique et pourtant très *musique pure*. Nous sommes ici au point culminant de la crise. L'animal (je demande pardon à l'auteur) se cambre de tout son pouvoir vers les hautes régions de l'art. Aussi n'avons nous plus de nouveaux personnages mélodiques. Les thèmes sortent les uns des autres par une génération naturelle, par un effort de contention, qui ne laisse pas de désorienter un peu. Après A, voici B :



qui en dérive manifestement, mais qui nous conduit dans des paysages tristanesques, où la mort s'annonce déjà.

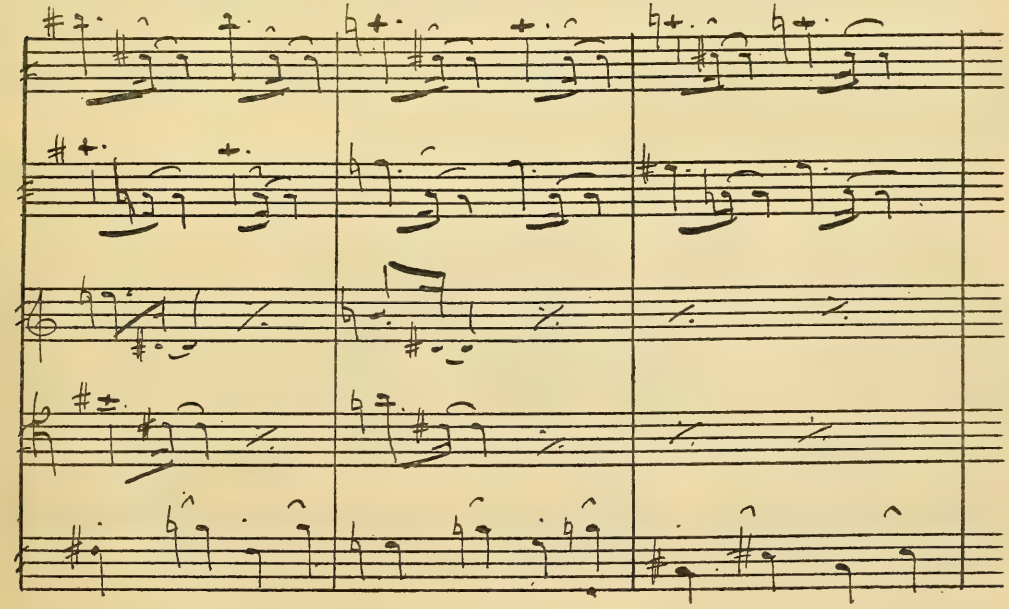


Puis encore D :



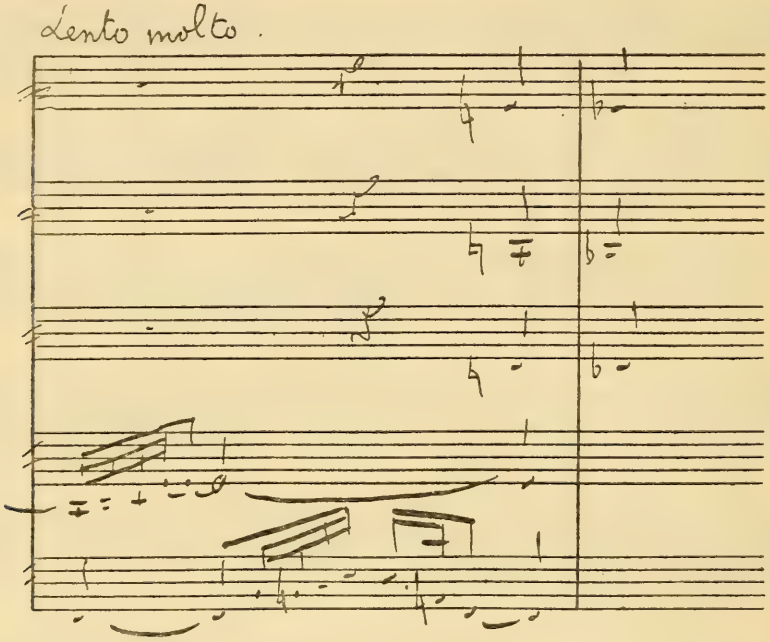
le moment suave de cette agonie.

Mais entre ces instants de lucidité musicale, la folie animale vient hacher notre émotion par deux fois, avec une insistance qui dut paraître singulièrement déplacée en 1894 :



En un mot, et pour résumer la marche titubante de ce final il faudrait supposer que notre Aliboron passe successivement et alternativement en un suprême effort, du majestueux au bestial et du grave au délire.

Le conflit est terminé. La bête n'a pu triompher de sa nature. Elle gémit, molto lento :



et rend l'âme, en un brusque sursaut. La "crevaison" est accomplie. Ernest Fanelli n'écrira plus rien jusqu'à ce jour.

* * *

On le voit, l'*Ane* est tout autre chose qu'un acte de plaisante et facétieuse imagination. Le petit scenario, dont nous avons quelque peu forcé la précision, est celui d'un vaste poème symphonique de très sombre couleur. L'auteur s'est laissé guider par une idée baroque, devenue dramatique et poignante dès que les cinq instruments à cordes s'en sont emparés, et que la logique musicale l'a vivifiée.

Car Fanelli est un visuel ; nous le savions depuis le concert du 27 mars. Il n'est pas de ceux qui voudraient soustraire le musicien aux influences du peintre ou du littérateur, tel un oiseau captif auquel on

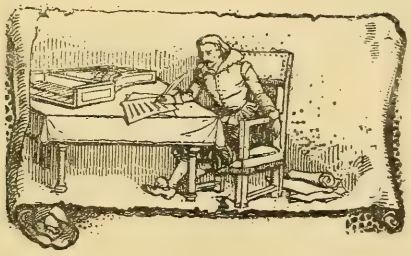
crève les yeux pour le faire chanter. Il est homme d'abord, et tout entier. C'est pourquoi le destin l'a placé parmi les cinq ou six artistes de cette époque, dont la vision musicale fut renouvelée.

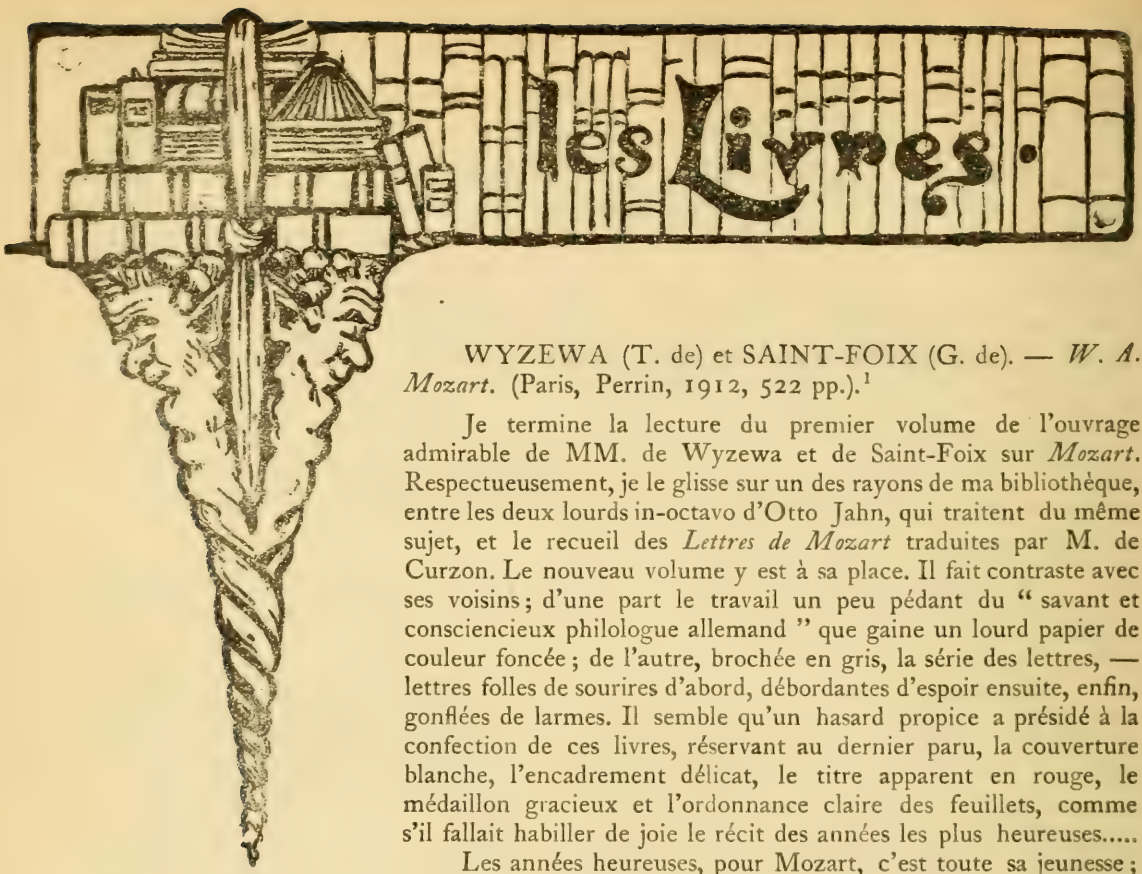
Fanelli est novateur par tempérament, plus que par système. Il est sensible et sensuel. D'où son peu de résistance et son obscurité. La technique de son quintette nous montre l'inquiétude d'un esprit qui cherche furieusement, sans autre passion que celle de l'aventure sonore. L'écriture orchestrale de ces cinq voix, la couleur fantasmagorique de la contrebasse, l'invraisemblable tension des violons, et ces secondes qui se froissent, ces thèmes qui s'insurgent, et pardessus tout l'aisance de la volonté artistique au milieu de cet informe hurlant..., ce sont là des *valeurs*, que notre musique française de chambre ignorait avant les dernières années du siècle passé.

Et maintenant une question se pose. Fanelli reprendra-t-il courage? Assisterons-nous à la résurrection du personnage symbolique en qui le grand artiste a voulu se railler, il y a dix-huit ans?

Il le faut, et c'est au public qu'il appartient de décider l'auteur de l'*Ane* à se souvenir de sa propre valeur. Il y a quelques jours, lors de la lecture de cette œuvre difficile, Fanelli nous confiait encore une fois ses hésitations: " Croyez-vous que mon *Ane* vaille la peine de se montrer? N'est-il pas bien vieux? A quoi bon tout cela? " Ainsi a toujours raisonné ce *Musicien malgré lui.* N'est-ce pas à nous de lui démontrer qu'il se trompe?

J. E.





WYZEWA (T. de) et SAINT-FOIX (G. de). — *W. A. Mozart.* (Paris, Perrin, 1912, 522 pp.).[1]

Je termine la lecture du premier volume de l'ouvrage admirable de MM. de Wyzewa et de Saint-Foix sur *Mozart.* Respectueusement, je le glisse sur un des rayons de ma bibliothèque, entre les deux lourds in-octavo d'Otto Jahn, qui traitent du même sujet, et le recueil des *Lettres de Mozart* traduites par M. de Curzon. Le nouveau volume y est à sa place. Il fait contraste avec ses voisins; d'une part le travail un peu pédant du " savant et consciencieux philologue allemand " que gaine un lourd papier de couleur foncée; de l'autre, brochée en gris, la série des lettres, — lettres folles de sourires d'abord, débordantes d'espoir ensuite, enfin, gonflées de larmes. Il semble qu'un hasard propice a présidé à la confection de ces livres, réservant au dernier paru, la couverture blanche, l'encadrement délicat, le titre apparent en rouge, le médaillon gracieux et l'ordonnance claire des feuillets, comme s'il fallait habiller de joie le récit des années les plus heureuses.....

Les années heureuses, pour Mozart, c'est toute sa jeunesse; années d'études et de prodiges, durant lesquelles les influences multiples forment en lui le germe de tout son art. L'histoire est merveilleuse. C'est d'abord l'époque de Salzbourg, la ville natale, qui développe chez l'enfant ce goût " ni très profond, ni très raffiné, mais infiniment épris de lumière, d'expression simple et gracieuse, de cette beauté musicale toute chantante qui va être comme le fond continu de son œuvre entière. " C'est Vienne, ensuite, et les petites villes allemandes, cours princières, qui seront témoins des exhibitions déplaisantes des petits " phénomènes. " C'est enfin Paris, puis Londres, où, au contact d'autres musiques et d'autres maîtres, la fleur splendide de son génie va s'épanouir. L'enfance de Mozart est prédestinée.

Il est, certes, malaisé d'établir le détail des influences morales, intellectuelles, pédagogiques, héréditaires et d'autres sortes, qui ont présidé à l'éclosion de son art. Lorsqu'on parle d'influences, particulières ou diverses, on admet comme réelles, des distinctions qui relèvent uniquement des nécessités du langage. On dissémine des choses indivisibles. J'approuve fort MM. de Wyzewa et de Saint-Foix de n'avoir point donné dans ce travers. Que Mozart ne soit redevable à l'art médiocre de son père, que des " deux ou trois particularités que la cohabitation du père et du fils a communiquée plus durablement à ce dernier, " qu'il ait découvert l'œuvre de Paganelli à Augsbourg, connu le violoniste Nardini, à Ploechingen, admiré l'orchestre fameux de

[1] Les passages placés entre guillemets et dont la source n'est pas indiquée sont extraits du livre de MM. de Wyzewa et de Saint-Foix.

Mannheim, copié les sonates d'Eckard, à Bruxelles; qu'il se soit extasié à la révélation inattendue des clavecinistes italiens et français; qu'il ait imité Le Grand, Honnauer ou Charpentier, à Paris, apprécié le maître Schobert, ce qui fut " un des événements les plus mémorables de sa carrière ; " tout cela est incontestable. Les analyses de ses compositions, prises dans l'ordre chronologique, que donnent MM. de Wyzewa et de Saint-Foix, dégagent avec une exactitude remarquable l'enseignement qu'il en a tiré. Mais leur méthode tend à accorder aux détails une importance considérable. N'oublions pas, que c'est dans l'esprit de l'enfant que s'effectue la révélation ; les ouvrages, les auditions, les exemples qui l'ont amenée, sont secondaires. Elle se serait produite dans d'autres circonstances. Mozart va vers la musique, comme Macbeth est allé au crime, fatalement.

Dès 1772 " un Mozart imprévu et prodigieux se révélera à nous, un musicien poète qui d'emblée créera des chefs-d'œuvre inimitables. " C'est l'époque des premières symphonies, des concertos d'instruments, des sonates à quatre mains ou avec accompagnement d'orgue, des petits divertissements en quatuors. Son style se transforme spontanément et complètement. La dimension des morceaux et l'agencement de leurs parties, sujets et développements, quoique encore sous l'influence des Italiens, sont modifiés avec originalité. L'orchestre moderne se dessine ; une méthode nouvelle dirige les groupements ; la variété des instruments ne nuit plus à l'homogénité de l'effet produit ; et les détails : le renforcement des flûtes, bassons, cors et hautbois, l'affranchissement pour l'alto et le violon de la tutelle gênante des basses, l'emploi discret des cuivres, l'usage réglementé de la voix humaine, lui donnent un équilibre et une pureté qui n'a, certes, rien de comparable aux armées, en ligne de bataille, de Wagner, Mahler ou Richard Strauss. On assiste à la " transition entre l'italianisme complet des périodes précédentes, et la création d'un style personnel. " Pour la première fois, les ouvrages de Mozart nous font l'effet d'un aboutissement.

Parmi les maîtres que Mozart a rencontrés et dont on déchiffre les noms oubliés aux feuillets froissés du carnet de son père, parmi les œuvres nombreuses, oubliées elles aussi, et perdues, qu'il achetait en route, qu'on lui remettait, qui encombraient son modeste bagage, parmi ces mille influences si diverses, musicales, personnelles, spontanées ou réfléchies, qui s'entrecroisent et s'entrechoquent dans ce cerveau de dix ans, est-il possible de déterminer les facteurs agissants ?..

C'est ce que s'est proposé l'ouvrage admirable de MM. de Wyzewa et de Saint-Foix. J'y envoie mon lecteur pour l'analyse, en ordre et en détail, des premières compositions de Mozart ; elle est minutieuse et parfaite. Que cette perfection toutefois ne lui fasse point formuler d'absolues conclusions. Il serait impertinent d'appliquer à l'œuvre de Mozart l'étalon rigide des valeurs universelles. J'éprouve (est-ce vraiment une faiblesse ?) une sorte d'attendrissement indulgent vis à vis de ces manifestations, parfois puériles, d'un génie qui se forme, et je suis reconnaissant à MM. de Wyzewa et de Saint-Foix de n'avoir point heurté mon sentiment. Si leur livre est positif et précis, une délicatesse fine s'attarde à chacun de ses feuillets. Leur admiration sincère est discrète et réfléchie. Il n'ont pas donné de la *valeur* de ces travaux un exposé définitif. Mozart n'était pas un poète qui se concentre à la façon de lord Byron, ou qui se débat dans la nature environnante comme Shelley ou Walt Whitman. C'est dans son art qu'il vécut sa vie douloureuse, dans son art, qu'il la réalise, et c'est là, que nous découvrirons les traces complètes, inépuisables de toute sa personnalité. Nous ne pouvons le juger par fractions, car chacune de celles-ci fait partie d'un tout. Dans son œuvre, l'incomplet, le douteux et même le mauvais, n'y sont pas moins essentiels que le splendide et le parfait. Comme disait Carlyle, seules les peintures chinoises n'ont pas d'ombres.

PAUL GROSFILS.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU JEUDI 15 MARS 1912

La séance est ouverte à la Bibliothèque de l'Opéra, à 4 heures 1/4, sous la présidence de M. Ecorcheville, Président.

Etaient présents : MM. Mutin, Quittard, A. Laugier, Docteur Laugier, Banès, Tenéo, Peyrot, Cucuel, la Comtesse de Chabannes, Mme Gallet, Mlles Neufeld, Daubresse, Roche, M. et Mme Lefeuve, MM. Landormy, Herwegh, de Bertha, Vinée, Dolmetsch, Ruelle, Poirée, Raugel, Guérillot, Dauriac.

En ouvrant la Séance, le Président remercie nos Collègues, MM. Banès, Ténéo et Quittard, de la bienveillante hospitalité qu'ils nous accordent à la Bibliothèque de l'Opéra pour cette Séance. Il présente les excuses de MM. de La Laurencie et Prod'Homme, retenus hors de Paris. La candidature de M. Maximilien J. Rossberger présentée par MM. Moskowsky et Ecorcheville est admise à l'unanimité, après quelques observations concernant l'admission dans la Section de membres de nationalité étrangère.

Le Président rappelle qu'une Commission a été formée au sein de la Section, pour préparer le Congrès de 1914. Elle se compose de MM. Brenet, Chantavoine, Ecorcheville, Emmanuel, Gariel, de La Laurencie, Mutin, Quittard et Tiersot.

Le Trésorier demande la parole pour rappeler combien il est difficile de faire toucher certaines cotisations. Sur sa demande, la Section décide que tout membre qui aura refusé de payer sa cotisation dans le courant de l'année, sous prétexte qu'il ne veut plus faire partie de la Société, sera rayé, que sa radiation sera portée à sa connaissance par le Secrétaire Général, et figurera dans les procès-verbaux publiés tant par la Revue *S. I. M.*, que par le Bulletin Mensuel International.

La parole est donnée à M. de Bertha pour une communication sur : "La question des reprises." MM. Landormy, Dauriac et Quittard prennent successivement la parole.

Une audition est donnée par un Quatuor à cordes, formé de MM. Raugel, Borrel, Chédécal et Gervais, qui font entendre des œuvres de E. du Caurroy et de Claude Lejeune. Cette audition donne lieu à d'intéressantes remarques au sujet de la réalisation des œuvres du XVIe siècle.

La parole est donnée à M. Landormy, pour une communication sur : "La Musique Française en Hollande."

La séance est levée à 6 heures 1/4.

Les Théatres

LE COBZAR — LES DEUX PIGEONS

Il ne serait pas très courageux d'attaquer l'opéra de Madame Ferrari car il est de ceux qui ne se défendent pas. Et, puisqu'il ne faut jamais frapper une femme même avec une fleur de rhétorique, usons de précautions oratoires pour commémorer cet assaut de notre Académie Nationale de Musique par le féminisme triomphant.

Jusqu'ici, les suffragettes de la double croche avaient respecté cette institution d'Etat : aujourd'hui, conscientes et organisées, elles l'investissent comme un vulgaire Parlement. Leur effort, hélas, en ce qui concerne l'éloquence musicale, ne fut

jamais éclatant. C'est en vain que nous attendîmes de la sensibilité nuancée, de l'acuité de perception, de la subtile dextérité dont les prêtresses d'Apollon nous avaient donné tant de preuves, le miracle qui dota la littérature contemporaine d'une Colette Willy ! Nos Lucie Delarue-Mardrus s'appellent Jane Vieu et nos Comtesses de Noailles se nomment Cécile Chaminade ! Madame Ferrari ne semble pas avoir très utilement servi la cause de son parti en choisissant pour tribune le vaste plateau de la salle de réunions publiques administrée par MM. Messager et Broussan. Elle avait, en effet, bien peu de paroles significatives à prononcer. Instinctivement habile à saisir les caractéristiques d'une " mode ", aussi prompte à reconstituer une recette lyrique qu'à deviner la coupe d'une robe entrevue au théâtre, la compositrice a fait preuve d'adresse mais a été victime d'une erreur d'optique et de date. Le modèle qu'elle a choisi ne se porte plus, la " façon " vériste sent son rasta d'une lieue. On aurait pu pardonner à une femme bien des faiblesses harmoniques ou orchestrales mais on excusera difficilement son absence fâcheuse de parisianisme. Le génie d'une poétesse peut agréablement retarder de quelques années et même de quelques siècles, mais son chapeau n'a pas le droit de dater d'une seule saison. Madame Ferrari a mal calculé dans son **Cobzar** l'équilibre des anachronismes permis.

Voici en effet comment elle conçoit une action musicale. Deux amants mal mariés cherchent dans l'adultère l'oubli de leurs misères conjugales. Surpris par leurs conjoints respectifs, ils divorcent à coups de poignard. Et à leurs pieds libres désormais du boulet matrimonial, on rivera la chaîne des forçats. C'est tout. Pour corser cette donnée par trop quotidienne et pour réaliser l'idéal " pittoresque " qui sommeille au cœur de tout metteur en scène il n'y avait plus qu'à situer en Roumanie le fait-divers que nous aurions méprisé au faubourg Montmartre et à l'entourer de chœurs de moissonneurs et de danses locales. Ce fut fait et bien fait. La couleur générale fut obtenue par l'emploi méthodique des mélopées où pleure une seconde augmentée et par un frottis systématique de tons mineurs. Les cris de passion furent rauques et violents, il y eut des chansons populaires, des rêveries, des ariosos, des morceaux de genre et des duos exaltés ; il y eut une Jane Hatto souple et pathétique, un Muratore fougueux et bondissant, une Lapeyrette haineuse et sarcastique et un Noté plus préoccupé de venir, à l'avant-scène, donner une leçon de chant à ses contemporains que de prendre part à l'action banale et désobligeante qui faisait de lui un mari trompé et poignardé. Il y eut tout cela et, pourtant, qui oserait affirmer que le devoir des directeurs de l'Opéra était d'élire le Cobzar entre toutes les partitions qui s'entassent dans leur antichambre ? Etait il vraiment impossible de découvrir en 1912 un compositeur ayant encore plus de génie que Madame Ferrari ?... Voila le problème qui torturera plus tard les historiens du théâtre lorsqu'ils tenteront de reconstituer l'atmosphère musicale de notre commencement de siècle et qu'ils déchiffreront la partition admise à l'honneur de synthétiser l'effort de toute notre génération !

Le Cobzar était suivi d'une reprise des **Deux Pigeons**. Exquise attention d'un directeur qui ne veut pas laisser partir ses invités sans leur rappeler discrètement

qu'il est, au fond, un excellent musicien et qu'il ne faut pas le juger uniquement sur son goût administratif. Cet aimable divertissement a gardé toute son élégance déliée, tout son esprit et tout son charme. Cet art de bonne compagnie a vraiment de la race et s'exprime en formules harmoniques et mélodiques d'une rare distinction, même dans les instants où il s'abandonne à quelque nonchalance. La finesse de l'écriture, la justesse des termes musicaux employés, la perfection d'un métier orchestral infaillible donnent à cette musique qui porte fièrement comme une aigrette son épithète de " légère " une solidité que pourraient lui envier nombre de nos " poids-lourds " de la composition. Il y a plus de joie, dans le ciel où rayonne Mozart, pour la découverte d'un thème de valse svelte et cambré que pour celle de quatre-vingt-dix-neuf réponses de fugues ! Et n'oublions pas que le miracle de " Pelléas " fut annoncé, proclamé et défendu avec une clairvoyance et une autorité inégalées, non par les hautains spécialistes de l'esthétique pédagogique, mais par l'auteur des " Petites Michu ". C'est la main qui écrivit " Véronique " qui sut, la première, tracer dans les airs, d'une baguette divinatoire, la voie merveilleuse où l'astre naissant devait accomplir son éblouissante révolution. Que ces souvenirs nous apprennent à nous méfier des classifications arbitraires et nous aident à nous libérer de la tyrannie des genres.

M. Clustine a très ingénieusement renouvelé la chorégraphie du ballet de son directeur sans s'écarter pourtant des traditions techniques de la maison. Ceux qui redoutaient le slavisme indiscret du nouveau Vestris peuvent se rassurer. Les colonnes du temple ne sont pas ébranlées. La danse de Zambelli et d'Aïda Boni se réclame d'un classicisme de plus en plus pur, et c'est à peine si l'on peut découvrir dans leur pas nouveaux un peu plus d'élan et un peu plus de fougue passionnée ; l'impassibilité de la pointe et du jeté-battu serait-elle enfin légèrement compromise? La seule concession faite à la nationalité du maître de ballet m'est apparue dans les odieuses bottes molles en accordéon alourdissant les chevilles des danseuses de la plus désagréable façon, par un scrupule puéril d'exactitude géographique fort discutable. Ces libellules chaussées comme des moujiks et martelant le plateau de leurs pesantes extrémités apparurent infiniment moins légères que la musique chargée de les soulever du sol. Ce fut, littéralement le triomphe des plus lourdes que l'air, l'air souple et ailé que murmurait l'orchestre. Fatale révolution ! Le Rat prendra désormais la place du Chat Botté dans les contes de nourrice. Le brodequin, la galoche et le godillot frétillent déjà d'espérance heureuse !.. Hélas ce n'était pas la peine de nous habituer depuis quelques années à la cambrure de tant de jolis pieds nus pour condamner brusquement nos étoiles à porter désormais la botte d'ordonnance, même si elle est de sept lieues ! La lutte engagée entre le syndicat de la cordonnerie et la tribu Duncan nous réserve encore des surprises...

EMILE VUILLERMOZ.

" MYRDHIN " DE BOURGAULT DUCOUDRAY A NANTES. — Il existe une musique bretonne : cette affirmation étonnera beaucoup de gens : d'autres souriront qui auront entendu par hasard au tournant d'une excursion en Bretagne quelque vague mélopée et jugeront que c'est faire beaucoup d'honneur à peu de choses.

Cependant je maintiens dans toute sa force cette phrase catégorique : il existe une musique bretonne ; je vais même plus loin : il se pourrait que cette musique prenne une importance considérable parce qu'elle peut devenir la source à laquelle viendra se rafraîchir la musique occidentale.

Il ne peut s'agir évidemment de musique instrumentale ; la musique instrumentale bretonne est de valeur à peu près nulle : la Bretagne ne connaît que d'instruments le biniou et la bombarde. Mais si nous abordons la musique vocale nous tombons sur une mine quasi inépuisable : inépuisable par le nombre et la variété des *sôniou* et des *gwersiou* mis au jour, d'une multiplicité et d'une force étranges, de coloration lumineuse, d'originalité intense ; inépuisable surtout parce qu'elle proclame l'existence d'une phrase musicale bretonne constituée par ces deux éléments; les modes et le rythme.

Les modes : il faudrait un volume entier pour établir la richesse modale de la musique bretonne : le système diatonique de Bretagne plus complet que celui de la Grèce ancienne dérive directement de l'échelle pentaphone que l'on trouve dans les cinq parties du monde, et par là la musique bretonne nous fait remonter plus haut que plus vieilles traditions de la musique universelle. *Le rythme :* la phrase musicale bretonne ne connaît pas la carrure ; elle évolue de 2 à 7 mesures, s'arrondit, s'élance, se rapetisse avec une minutie parfois décevante.

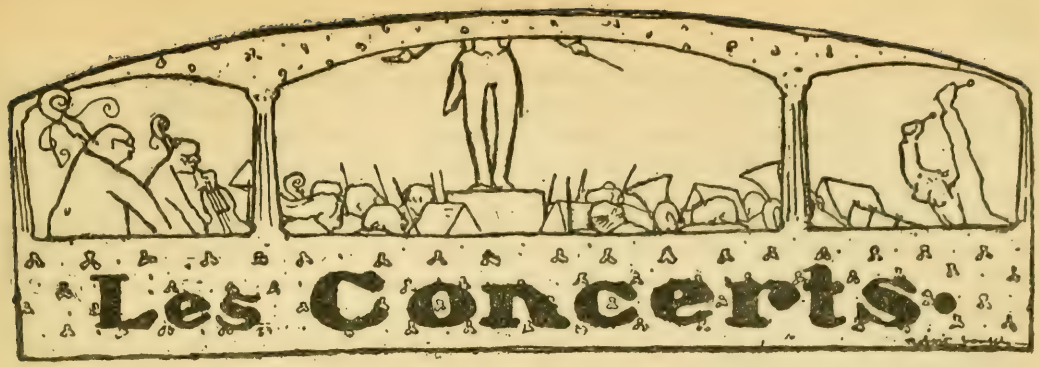
Pour faire connaître ses richesses, il fallait un instrument : une association de compositeurs bretons s'est fondée dernièrement : elle veut être cet instrument. Il faut qu'un breton *pénétré de tout le passé musical de sa race, mais se laissant posséder par le souffle créateur de sa terre,* produise l'œuvre musicale attendue par ceux d'*Ar-Mor* et d'*Ar-Goat* et celui-là sera le Moussorgski breton.

Et ceci m'amène à parler de la représentation de *Myrdhin* qui fut donnée à Nantes il y a quelques jours. Myrdhin est l'œuvre posthume de Bourgault-Ducoudray, le grand ancêtre dans le royaume de musique bretonne, lui qui dès 1885 dans la préface de ses *trente mélodies populaires de Basse-Bretagne* y signalait la présence de modes analogues à ceux dont les théoriciens grecs nous ont légué la formule, et dont quelques découvertes archéologiques nous ont procuré de précieux échantillons.

Myrdhin est une œuvre qui impose le respect : des qualités rares s'y font jour, telles que le culte de la forme, la probité d'écriture ; les ensembles vocaux y sont traités avec générosité, l'orchestre d'une carrure raide et hiératique affirme l'effort d'une montée persistante vers le beau. Est-ce une œuvre bretonne ? j'hésite à répondre nettement.D'un côté, je regrette la façon dont le librettiste de Bourgault-Ducoudray a transformé la merveilleuse légende de Viviane et de Merlin ; d'un autre côté, je regrette la tendance européenne de l'inspiration de celui qui fut un si génial folkloriste. Et qu'on ne voie pas là une critique le moindrement irrespectueuse: Bourgault-Ducoudray ne serait pas notre seigneur breton qu'il ne me viendrait pas à l'idée de relever ses affinités wagnériennes, ses accentuations italiennes, ou tout ce qui est en lui très français de France, j'entends français formé vers 1870.

Mais j'aurais aimé que dans ce testament musical apparaissent au moins les germes de ce que pourrait être une œuvre lyrique bretonne. Je ne les ai pas vus ; peut-être n'ai-je pas su les voir ; je n'y ai pas trouvé l'âme du maître des modes et des rythmes, du gardien du feu auquel se rallumera la torche de notre vie musicale.

JEAN LAPORTE.



LES " TABLEAUX SYMPHONIQUES " DE M. FANELLI

" Un génie méconnu. " " Un Wagner français. " " Incomparable et Sublime. " " Rendez-vous tous Dimanche prochain aux concerts Colonne. "

Vraiment, la Presse quotidienne abuse de sa toute-puissance ! Qu'elle s'occupe de lancer un remède sensationnel, soit. Qu'elle s'efforce de provoquer, dans un intérêt financier, des conflits internationaux ; de relever une industrie défaillante par le moyen de souscriptions soi-disant patriotiques, c'est son droit, sinon son devoir. Nous lui abandonnons la politique, les entreprises commerciales, le théâtre même. Mais, au moins, qu'elle nous laisse l'art !

Pendant plus d'une semaine, les quotidiens ne nous ont entretenus que de ce compositeur, trop ignoré jusqu'ici. Nous apprenions chaque jour qu'il gagnait péniblement sa vie en faisant de la copie ; qu'il ne mangeait pas à sa faim ; que sa fille travaillait pour obtenir un brevet d'institutrice. On nous révélait les émotions poignantes que procura sa partition à M. Gabriel Pierné, à l'orchestre Colonne, à Mme Judith Gautier, à M. Benedictus.

Ces procédés de 8e page et de roman-feuilleton nous valurent une manifestation des plus ridicules et des plus navrantes : durant un quart d'heure, une foule de mi-carême hurla, sur l'air des lampions, le nom de l'auteur, jusqu'à ce que celui-ci fût traîné lamentablement sur la scène. Cette ovation consolatrice n'a rien réparé. M. Fanelli mérite mieux que cela.

Cette réclame à l'américaine devait sûrement porter sur les fervents de *Nick Carter*. Par contre, elle provoquait la méfiance des artistes, ainsi que celle des critiques, auxquels leur profession ordonne la prudence. Quelques-uns de ceux-ci ont eu la force de ne point abandonner leurs préventions.

Pourtant, le cas est remarquable de cet artiste, complètement isolé en 1883, se livrant à des recherches que l'on est convenu d'appeler *impressionistes*, au moment où nul, en France, ne se souciait de l'*impressionisme*.

Certes, cet impressionisme est très différent de celui de nos musiciens actuels. M. Fanelli ignorait probablement à cette époque certaines œuvres de Liszt, et sans doute celles de Rimsky-Korsakoff, de Balakirew, de Moussorgski et de Borodine, qui ont inspiré la jeune école française. L'impressionisme de M. Fanelli procède plus directement de celui de Berlioz : la perception des bruits de la nature est à peine stylisée. L'intérêt mélodique et harmonique n'est guère plus savoureux que dans le *Carnaval romain* ou certains passages de *Roméo et Juliette*.

Telle quelle, et surtout en se plaçant à l'époque où elle fut écrite, l'œuvre est du plus haut intérêt. L'atmosphère suffocante du début de la 1re partie, les piaulements stridents des gypaètes, la mélopée lointaine de l'esclave, malgré son orientalisme un peu conventionnel,

dans la 2e partie, l'éblouissement des nefs fourmillantes et bigarrées ; dans la 3e le roulement incessant des chars grondant sous l'éclat des fanfares ; tout cela exprimé, semble-t-il, du moins à première audition, par les seuls moyens d'une orchestration des plus pittoresques, aurait surpris puissamment les auditeurs, si les concerts dominicaux avaient exécuté à temps ce poème symphonique.

Sans doute, l'accueil n'eût pas été aussi unanime ; les exécutants, loin de pleurer, auraient au moins souri. Ce même public n'aurait pas manifesté plus chaleureusement que pour l'étincelant *Feu d'artifice* d'Igor Strawinsky. Peut-être même aurait-il simplement chuté, comme à la première audition de l'*Après-midi d'un faune*, qu'il bisse aujourd'hui.

Et surtout les recherches du jeune compositeur n'auraient pu, à cette époque, servir à amoindrir celles de ses confrères.

Il est singulier que ces recherches, taxées par certains de négligeables jusqu'ici, prennent tout-à-coup une importance extraordinaire parce que l'on en découvre l'embryon dans une œuvre écrite il y a 30 ans.

Ce beau courage, qui consiste à écraser l'audace des contemporains génants sous l'audace de leurs prédécesseurs a fait trouver dans cette œuvre la source de l'*impressionisme* de Claude Debussy.

Un critique, entraîné par son zèle, a cru même devoir déclarer, tout net, que, dans ce poème " la conception et l'écriture harmonique sont manifestement debussystes, ou plutôt pré-debussystes ", sans doute parce que " M. Fanelli abuse des *suites de tierces majeures*, ce qui, en 1883, était une trouvaille, et une nouveauté. " L'honorable critique entend par là les accords construits sur la gamme par tons. Or il semble ignorer que, vers le milieu du siècle dernier, ce procédé était déjà employé, par Liszt d'abord, puis par Dargomijsky, lequel fit plus que d'en abuser : un acte entier du *Festin de pierre* est composé sur cette gamme.

Il est d'usage que M. Debussy subisse annuellement une attaque de ce genre. Nous savions déjà que la découverte de son système harmonique était due entièrement à Erik Satie, celle de son théâtre à Moussorgsky, et son orchestration à Rimsky-Korsakoff. Maintenant nous savons d'où vient son impressionisme. Il ne lui reste plus que d'être, malgré cette pauvreté d'invention, le plus considérable, le plus profondément musical des compositeurs d'aujourd'hui.

Quant à M. Fanelli, je ne vois pas beaucoup de musiciens français de sa génération qui, tant pour sa hardiesse orchestrale que pour la puissance de son inspiration pouvaient, en 1883, lui être comparés.

MAURICE RAVEL.

LES FIORETTI DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE. — Oratorio en un prologue et deux parties, poème de Gabriel Nigond, pour soli, chœurs d'hommes, de femmes, d'enfants et orchestre par Gabriel Pierné. [1] — Il n'est point plus beau sujet d'oratorio, plus poétique et plus musical, que la vie de Saint François d'Assise. On comprend que M. Gabriel Pierné se soit laissé tenter. Mais n'eut-il pas dû d'abord s'assurer le concours d'un poète d'autre envergure ? Ce sont de bien petits vers que ceux de M. Nigond, et bien éloignés de rendre quelque chose du charme et de l'émotion des *Fioretti*. On se demande même si l'auteur du livret a soigneusement lu les " petites fleurs " de Saint François et toutes les légendes que le *Poverello* a inspirées. Il y avait tant à prendre dans ces textes, à traduire presque mot à mot ! L'image que M. Nigond nous donne de Saint François est bien pâlie ; il laisse de côté dans la vie du saint ce qu'il y a de plus original ; il n'exprime rien de sa franche gaieté, de sa joie robuste, de ses saillies familières ; il en fait le saint banal, toujours confit en dévotion ; il oublie

[1] Partition chant et piano, net 15 Frs, chez Max Eschig, Editeur, Paris.

que c'est d'abord un italien au rude et capricieux tempréament, capable de mille folies, et qu'il n'eut point fallu craindre de peindre au naturel.

Ces réserves faites, — et elles ne concernent que le poème — l'oratorio que l'Association des Concerts-Colonne vient de nous faire entendre est, musicalement, une œuvre exquise de fraîcheur, de simplicité, de tendresse. Rarement M. Pierné a rencontré des accents plus émus, plus pénétrants. C'est d'abord, dans le prologue, cette introduction qui évoque le ciel limpide de l'Italie, les contours arrêtés des choses, la vie insouciante des hommes. De jolies chansons se mêlent au bruit de la nature : l'impression est délicieuse. Vient ensuite la scène des fiançailles de François avec la Pauvreté qui est peut-être la plus belle page de la partition, d'expression sobre, intérieure et profonde ; le canon qui la termine est d'une touchante gaucherie et d'un parfum tout franckiste. La scène du lépreux a de la force et de l'âpreté, mais le texte poétique offrait ici une matière vraiment insuffisante au musicien. Il y aurait bien à dire aussi sur les fadeurs du dialogue qui s'échange entre sœur Claire et François ; mais le compositeur a réussi cette fois à nous faire oublier les paroles, et il a dessiné un portrait de sœur Claire adorable de pureté, de limpidité, de pudeur naïve. La scène des oiseaux eut pu donner mieux, et l'on attendait beaucoup plus du chœur des enfants : il est un peu simplet ; du reste toute cette jeunesse des écoles de la ville de Paris chante si faux, et les voix sont si laides ! Ne pourrait-on trouver mieux dans les maîtrises ? On se serait cru à une distribution de prix... Mais voici maintenant François malade et aveugle : Sœur Claire est près de lui ; le soleil resplendit et François lui adresse son admirable cantique. M. Pierné a traité cette page d'une façon très ingénieuse : François improvise librement, à pleine voix, sans accompagnement, dans le style du vieux chant grégorien, et l'orchestre lui répond par les mêmes thèmes repris en diaphonie : l'effet est très heureux. Enfin dans le dernier tableau, nous assistons à la mort de François : au loin on entend la foule qui se rend en pèlerinage auprès du saint ; sœur Claire est là ; (on voudrait qu'elle n'y fût point) ; une grande douceur, une grande tendresse planent sur ces dernières pages.

On acclama M. Pierné : et ce fut justice. Sans prétention, sans vaine recherche, il a écrit une œuvre sincère, ingénieuse, délicate. Ajoutons que son orchestre sonne toujours de la façon la plus agréable et parfois la plus nouvelle, et que ses interprètes, Mmes Mellot-Joubert, Povla-Frisch, MM. Laffitte, Delmas, Fugère se montrèrent excellents.

INTÉRIM.

SYMPHONIE EN UT MINEUR DE A. GÉDALGE. — Il est nécessaire de réfléchir longuement avant de critiquer une symphonie de M. André Gédalge ; le " labarum " que ce musicien brandit et sur lequel se lisent ces mots : ni littérature ni peinture, rend modeste le moins présomptueux des auditeurs appelé à émettre un jugement; comment en effet juger une œuvre musicale sans encourir le reproche de littérateur ou de peintre ; à quelles comparaisons recourir hors du domaine du verbe ou de la couleur pour situer ce qui ne veut exister que dans un monde sonore ?

Il faudrait s'en tenir à une sèche nomenclature thématique et analytique de musico-paléographe : dépouiller chaque partie en en énumérant les lignes et variations mélodiques ; vider les compartiments de cette gigantesque armoire qu'est une symphonie sans seulement qualifier les étoffes qui s'y trouvent enfermées : tout cela besogne fastidieuse de pédant qui fait sourire les musiciens professionnels et fait bâiller les profanes.

Alors, que faire ? Il y a deux ans lors de l'audition de la symphonie en fa du même A. Gédalge je trouvai cette tangente : l'interview ; j'y eus recours pour amener à merci le savant professeur de la rue de Madrid et le faire me livrer ses secrets merveilleux ; à l'heure actuelle

un tel interview serait superfétatoire ; aussi bien M. Gédalge est-il de ces songes qui ne modifient pas leur personnalité selon la couleur du temps.

Voici donc ce qu'il me dit : "Il est impossible d'analyser mon œuvre : une telle analyse ne pouvait porter que sur la construction de chaque morceau, et cela me paraît en dehors du pouvoir des mots puisque mon œuvre est avant tout un édifice de mélodies parallèles, concourant par leur audition simultanée à produire l'effet d'une seule et unique mélodie. Le genre d'émotion qu'exprime la musique et particulièrement *ma* musique me paraît intraduisible autrement que par l'exécution stricte de ce que j'ai écrit ; moi-même je ne saurais lui attribuer un sens verbal : mais je sais qu'elle exprime (sans pouvoir préciser exactement ce à quoi se rapporte cette expression) des sentiments que j'ai ressentis très profondément, si profondément que je ne pouvais les traduire avec des mots et que j'ai été amené à me servir du langage des sons.

Les sentiments auxquels je fais allusion ne sont aucunement des sentiments héroïques ou d'amour, ce qui est du domaine de la musique descriptive ou de la musique à programme, choses que j'ai en horreur, ce sont simplement des sentiments d'affection, d'amitié, occasionnés par ma famille et mes intimes, ou sentiments nés en moi devant les mille manifestations courantes de la vie : j'ai conçu tel développement musical en voyant un jour danser des enfants, tel autre, en me promenant en bateau, tel autre en pêchant à la ligne, tel autre en voyant marcher devant moi Enesco et un autre de mes élèves. J'ai découvert des rythmes et des mélodies en écoutant parler des gens n'importe qui, chacun parlant sur un rythme différent. Quant à l'harmonie ça n'a rien à voir dans l'invention musicale.

Je m'en tiens là dans les longs propos que me tint M. A. Gédalge : je ne veux rien y ajouter, rien en déduire ; il apparaît clairement en effet à l'audition de la symphonie en ut mineur qu'aucun sentiment héroïque ou d'amour n'est décrit par M. Gédalge ; il apparaît aussi qu'il a beaucoup usé dans son œuvre du rythme ou plutôt de la césure rythmique ce qui n'est pas tout à fait la même chose ; il ressort surtout d'une façon évidente qu'il faut admirer les musiciens qui pénétrés du sonnet de Baudelaire savourent les correspondances mystérieuses *des parfums, des sons, des couleurs* et s'exercent à en traduire les mille et une délices sans s'occuper de savoir s'ils font œuvre de littérateur, de peintre — ou de musicien.

JEAN LAPORTE.

Concerts Divers

La tendance générale de la foule des interprètes s'oriente toujours vers l'individualisme le plus résolu. Chacun travaille pour son propre compte et n'a pas d'autre ambition que de monopoliser à son profit pendant toute une soirée le peuple errant des mélomanes. Chaque instrumentiste, derrière son pupitre d'orchestre, rêve de concertos, et tous les choristes sont hantés par le désir d'organiser un récital où ils pourront détailler un air d'Armide ou deux mélodies de Léo Sachs. Le résultat de cette fièvre éruptive est que le nombre croissant des auditions médiocres étouffe les concerts intéressants et qu'à la fin de chaque mois il devient presque impossible de découvrir l'effort des véritables artistes dans cette agitation désordonnée. L'hiver musical parisien n'est plus qu'une prodigieuse cacophonie où tous les gens capables de souffler, de frapper ou de râcler un son s'en donnent à cœur joie de neuf heures à minuit pour la plus grande terreur des témoins chargés de marquer les points dans cette infernale partie. Autant vaudrait chercher à deviner dans le concert de vociférations qui ébranle chaque jour le

péristyle de la Bourse quel est l' " aboyeur " le mieux doué dans la meute hurlante qui salue l'heure quotidienne de la curée de l'or !

Essayons pourtant de retrouver dans cette foule, en jouant vigoureusement des coudes, quelques visages de connaissance. Voici des chanteuses : Mlle Vera Bianca, que la reine Alexandra nous enlèvera le mois prochain, interprète avec un goût exquis du Grétry, du Rimsky, du Jensen et du Büsser ; Mme Pierre Weber passe avec un égal bonheur de Schumann à Duparc et de Reynaldo Hahn à Beethoven; Mme Kutscherra, muse bayreuthienne en retraite, se voue au culte de Schubert et de Schumann et avec un nationalisme caractérisé, nous apprend en deux leçons " l'allemand tel qu'on le chante. " Mlle Geistdörfer émerveille les connaisseurs dans les circonstances les plus diverses où son dévouement s'exerce. Mlle Germaine Chevalet, assistée de Jean Verd, prête à Mlle Croué le précieux concours de sa musicalité de choix et le couple Engel-Bathori continue à nous offrir chaque semaine les programmes les plus ingénieux, les plus délicats et les plus parfaitement réalisés de la saison.

M. Ravel, *par David*

Sur la mâchoire ouverte des pianos, la main légère ou brutale, on vit tour à tour se pencher, dentistes attentifs, le vigoureux Galston, le romantique Cortot, l'adroit André Salomon, le brillant Batalla, le violent Mark Hambourg et le tendre Sliwinski. Mais cette industrie se féminise : voici la robuste Maria Carreras, la délicieuse Guiomar Novaès, enchanteresse précoce, Pauline Aubert qui rehausse ses programmes d'œuvres de sa composition, Marcelle Croué qui nous révèle York Bowen, et E. Gaïda qui se complait aux paroxysmes de la musique d'Enesco et de l'Appassionata.

Les quatuors ont montré moins d'ardeur que de coutume. Le quadrige de Carembat, celui d'Oberdœrffer et celui de Lefeuve défendaient les couleurs modernes. Les groupes quadrumanes des Capet et des Duttenhoffer s'en tinrent aux classiques les plus vénérés. L'attelage fringant des Lejeune qui devait franchir d'un bond impressionnant la banquette viennoise d'Arnold Schönberg se cabra devant l'obstacle et remit à plus tard ce dangereux exploit. En attendant, la " Verklärte Nacht " de l'Attila du Danube, moins abrupte et plus maniable, nous intéressa par ses surprenantes équivoques sonores, par l'imprévu de ses timbres et par telles trouvailles d'écriture qui confèrent aux cordes, à certaines minutes précieuses, les vertus mystérieuses d'une flûte grave ou d'un cor.

Rompant la discipline de l'orchestre ou du quartette, les gens de corde se lancent dans la mêlée en franc-tireurs. Voici l'incomparable Casals qui accorde à la Société Philarmonique un concours dont il devient de jour en jour plus avare. Il a des imitateurs dont l'archet est plus libéral : c'est le puissant Hollmann, c'est le délicat Pierre Samazeuilh, c'est le jeune Jean Vaugeois qu'assiste son maître le vénérable Cros-Saint-Ange et c'est la gracieuse Germaine Pelletier.

Les violonistes sont discrets. M. Galascione a pour principal mérite de nous faire entendre l'excellent Montoriol-Tarrès ; Robert Krettly, qui a toutes les qualités de la haute virtuosité sans en avoir les défauts, retrouve auprès de ses admirateurs, d'année en année plus nombreux, son succès habituel ; Mlle Lily Schreiber, altiste consciencieuse se fait accompagner par l'orchestre Chevillard ; Mme Berthe Wagner se contente de l'appui de son quatuor et d'un petit orchestre à cordes dirigé par Geloso, et Jules Boucherit réclame l'assistance de l'orchestre

Hasselmans pour mener à bien l'exécution d'un Concerto de Mendelssohn, Gaston Poulet en avait fait autant, huit jours avant, pour la Havanaise de Saint-Saëns. Et Joseph Debroux qu'une fantaisie typographique sacra prince du clavier, triompha dans une curieuse sonate de Carlo Tessarini qui rappelle assez heureusement la manière savoureuse et la bonhomie du vieil Haydn.

Toutes les Sociétés existantes affirment leur vitalité par des manifestations sans imprévu mais dont la périodicité inflexible est tout à fait rassurante. La vaillante Société Moderne d'Instruments à Vent est la première à faire entrer dans les jardins de la musique de chambre le char de triomphe de Fanelli qui n'avait roulé jusqu'ici que sur les grandes routes symphoniques. La nouvelle Association Musicale Mondaine et Artistique dirigée par E. R. Schmitz donne un très intéressant programme où des quatuors vocaux et instrumentaux de Schmitt, Fauré, Chausson, Pillois et Debussy alternent agréablement. Les Chanteurs de la Renaissance n'ont plus qu'à paraître pour vaincre et Henry Expert recueille les fruits de son patient labeur. L'orchestre de la Schola Cantorum, toujours âprement discuté, rachète par une foi ardente dans l'exécution des Béatitudes l'inexpérience candide de ses traductions. La S. M. I. liquide méthodiquement les manuscrits que lui confient ses sociétaires : sonate de Cools, mélodies de Jean Cras, sonate de Fred Barlow, de Jean Poueigh, quintette de le Flem, variations de Mme Herscher, mélodies de Koechlin détaillées par Germaine Sanderson et de Grovlez admirablement traduites par Mme Croiza, pièces d'alto de Pauline Aubert... etc. cependant que la Nationale, plus réservée, n'accorde ses faveurs qu'à Blair Fairchild, Guy de Cholet, Pierre de Bréville, Coindreau et Sohy avec le concours de l'infatigable Antoinette Veluard et de Jane Engel-Bathori. Le Concert Touche révèle Mlle Pragæ. (un nom à retenir)

D'autres groupements disciplinés tressent ingénieusement des guirlandes sonores. Le quatuor de harpes chromatiques dirigé par Mlle Lénars vibre de toutes ses cordes d'or entrecroisées dessinant dans l'espace l'X fatidique à qui nous devons le génie inventif de Gustave Lyon. La Société des Instruments anciens d'Henri Casadesus explore curieusement le XVIIIme Siècle à l'aide du quinton, de la basse de viole, de la viole d'amour et du clavecin ; la Société des Concerts d'Autrefois se sert des mêmes instruments de sondage mais y ajoute un hautbois d'amour, une flûte et une contrebasse, tandis que la Société des Violes et Clavecin qui se livre aux mêmes recherches ne s'embarque pas sans son pardessus de viole.

Et la puissante " Société des Auditeurs bénévoles " qui alimente le budget de toutes ses sœurs et recrute chaque jour de nouveaux membres plus ingénus les uns que les autres, continue à s'exalter en présence de ces " savantes reconstitutions " sans apprécier à sa valeur le scepticisme délicat de certains de ces organisateurs qui, pour flatter l'innocente manie du public, exécutent avec une technique et un style parfaitement anachroniques, sur des instruments groupés de la façon la plus fantaisiste et la plus arbitraire, des œuvres écrites à une époque où les violes étaient déjà des curiosités de musée ! Mais allez donc faire comprendre à Monsieur Jourdain qu'il ne serait pas plus absurde de jouer le Quintette de Florent Schmitt sur un clavecin et des violes que de faire subir le même sort aux œuvres de Destouches ou de Benincori ? Monsieur Jourdain ne vous croira pas : il est bien trop content de " faire de l'histoire " !...

G. K.

Belgique

La saison 1912 marque une étape dans l'histoire du Théâtre Belge. Plusieurs ouvrages tant littéraires que musicaux, d'auteurs nationaux, ont vu " les feux de la rampe ". Quelques-uns ont spécialement conquis l'attention. A présent, nul ne pourra plus prétendre que les œuvres belges ne sont point viables à la scène. L'expérience, aussi peu complète encore soit-elle, aura du moins démontré que nos écrivains et que nos musiciens savent écrire pour le théâtre. Elle a prouvé aussi que leur conception s'inspire généralement d'un idéal supérieur aux " recettes " des plus illustres fabricants de l'étranger, dont les pièces à succès — d'argent — nous envahirent. Le peuple, disait-on, se montre indifférent, dédaigneux à l'égard des productions autochtones — et des belles œuvres, d'où quelles viennent, d'ailleurs. Mais, tout d'abord, l'indifférence et le dédain sont l'apanage de cette prétendue élite, " graisseuse " intellectuellement et physiquement, incapable de vibrer à toute émotion saine, sincère et libre. Le peuple, lui, s'il se laisse aisément persuader et déformer, comme un enfant, par ceux-là même qui auraient tâche de l'éduquer, garde l'instinct du Beau. Il suffit d'une échappée de lumière pour qu'on le voie soudain rompre les liens, bondir et crier d'enthousiasme. Il va spontanément aux grandes œuvres qui l'expriment par le verbe des créateurs. En lui fermentent les forces vives de la pensée et de l'art. — Plus qu'un autre, peut-être, le Belge possède le sens esthétique. Il l'a manifesté dans tous les temps et dans tous les domaines. Qu'on le veuille, et il tressaillera au chant patriarcal, que notent, dans le silence, ses musiciens et ses poètes. Il " entendra " leur voix, comme il entend le carillon des beffrois et des tours, au large de la plaine flamande, comme il entend le rêve harmonieux et doux de Wallonie.

Inscrivons aujourd'hui le succès de quatre œuvres musicales : *Edénie* poème de Camille Lemonnier, musique de Léon Du Bois ; *Rhena :* libretto de Michel Carré, musique de Jean Van den Eeden. *La Bacchante :* scénario de A. Duplessy, musique de Leon Delcroix ; *s'Arka*, mimo-symphonie de F. Thys, (pour le livret) et Joseph Jongen (pour la musique).

Edénie. Camille Lemonnier a réuni dans son poème les plus hautes symbolisations de la vie humaine. Il les a fait vivre dans une atmosphère aurorale, en des personnages " essentiels " comme des dieux. *Edénie :* c'est l'Ile vierge et libre où refleurit l'aube du monde. C'est le jardin d'harmonie où les hommes cueillent la joie de vivre et se partagent le Pain " chair et sang " de la glèbe. Barba, le sage, y vit grandir, avec ses enfants — Hylette, Florie, Sylvan — la fille de son frère : Elée, rose noire d'amour née d'un incestueux baiser. Il a chassé Rupert, au cœur de qui sont remontées les ancestrales tares. Edénie connaît des jours de bonheur sans mélange. Les moissonneurs, sous le soleil, y font la récolte promise. L'huis de la calme demeure est large accueillant aux errants — sans-patrie, sans-foyer, vagabonds éternels par les chemins du malheur. Ils viennent s'asseoir à la table commune. — Un soir, pourtant, la terre heureuse est troublée par l'écho d'une plainte. Rupert vient réclamer, au nom de sa longue douleur, au nom de la mort même de Cordalie, l'enfant qu'on lui ravit. Barba reste inflexible... Mais c'en est fait de la quiétude d'Edenie. Elée a reconnu la voix de son père. Elle l'accompagne dans l'exil. La tristesse, alors, règne dans le séjour. L'hiver endeuille les choses. Sylvan — le jeune héros, sent qu'il aimait Elée plus que comme une sœur. Barba lui-même, quoiqu'il s'en défende, comprend enfin qu'il faut savoir pardonner. La souffrance rédempte la faute. C'est par la douleur que l'humanité doit ascendre à la joie.

Telle est la trame de cette belle œuvre. Telle est sa signification sublime. Qu'importe

que la réalisation ait emprunté çà et là des données, des figurations à la légende, à l'histoire, au théâtre ? Les trois sœurs font songer à des déesses wagnériennes, Sylvan évoque Sigfried ; bien des moyens scéniques ne sont point personnels... Mais il faut admirer la noblesse, la grandeur de l'idée, la pureté primitive de cette gerbe de symboles, la lumière, en notations subtiles, sur des images vives, baignant la fresque émouvante. Il faut admirer l'art, en synthèse, du Maître, résumant d'un trait telle attitude, telle parole haute. Cette sobriété ne va pas sans froideur, peut-être, dans l'expression. Ce raccourci n'a pas les qualités de coloris et de largeur, le style original et vigoureux que nous apprécions tant, d'autre part, dans les chefs-d'œuvre du grand prosateur. Il manque, à son poème, le rythme ailé des vers. Il lui manque cette musique intérieure, évocatrice et fluidique, que nous aimons dans les mots. S'il l'avait eue, il est vrai, il n'aurait eu que faire de l'enluminure musicale de Léon Du Bois.

La représentation d'une pareille création d'art n'est pas sans nuire à la compréhension. Au théâtre, le décor, les costumes, les gestes, le jeu des acteurs prêtent une réalité trop immédiate, trop définie, matériellement, aux personnages de rêve. Et puis, la musique prend, à l'audition, le premier plan, tandis qu'elle tient ici, un rôle pour le plus équivalent à celui du poème.

La partition de Léon Du Bois est tout à fait remarquable. Je rapprocherai l'impression qu'elle m'a donnée, de celle que j'eus, il y a deux ans, par *Eros Vainqueur*. Même distinction, même finesse, même subtilité, même délicatesse d'inspiration, même équilibre, même discrétion. Les voix, ici comme là, chantent délicieusement, sur une orchestration souple, nuancée, chatoyante. Les sonorités sont fondues, dans une atmosphère calme et grave où s'éclairent des ondulations mauve et or. Pourtant la musique de Du Bois a plus d'accent, plus de couleur réelle que la musique de Pierre de Bréville. Si la forme en est aussi d'une perfection à la longue monotone, (la représentation dure quatre heures) ; si la ligne est toujours sans heurt, elle atteint par endroits des sommets d'émotion poignante. L'orchestration est d'une richesse merveilleuse. Les sonorités instrumentales s'y fusionnent et s'y jouent, à l'infini variées, telles des reflets, sur le développement ample de la symphonie. Les combinaisons ne sont point nouvelles — les sons, en se mariant n'éveillent pas de neuves harmonies — mais leur vie est frémissante et belle, et leur accord changeant cause des joies profondes. M. Léon Du Bois n'a pas cherché à éviter l'influence de Wagner. Le poème lui ménageait d'ailleurs des situations wagnériennes. Son éducation ne lui permit non plus de se dégager entièrement du vocabulaire aimé, comme un langage maternel. Du moins s'en s'est-il servi pour exprimer sa Beauté : un sentiment personnel se découvre sous l'apparence extérieure. — Musicalement aussi, *Edénie* est de la plus haute qualité d'art. En Belgique, c'est l'une des plus belles œuvres qui aient vu le jour.

Félicitons le *Théâtre lyrique flamand* d'Anvers, et particulièrement M. Fontaine, son directeur, à qui nous devons la révélation des principaux ouvrages du Théâtre musical belge, depuis une dizaine d'années. Félicitons les interprètes : Mlles Cuypers, Smets, Mme Van Dyck, MM. De Vos, Villiers, Collignon, — et surtout M. Schrey, le chef d'orchestre doublé d'un artiste éminent, qui mit au point l'exécution de cette partition difficile et touffue.

***

Le librettro de *Rhena* dont s'est servi le sympathique directeur du Conservatoire de Mons M. Jean Van den Eeden, ne vise pas à haute littérature. Mais son auteur : Michel Carré, est un homme de théâtre. Il connaît à fond son métier. Aussi l'œuvre tient-elle à la scène. Le développement est sobre, rapide, vraisemblable et mouvementé. L'intérêt ne se ralentit pas, au cours des quatre actes, un seul instant. Le spectateur est tenu sous une émotion savamment

graduée — un peu grosse, sans doute, et franchement populaire, mais réelle tout de même.

Le sujet a vieilli. — L'action se passe en Italie. Un meunier, Tasso Tassilo, homme d'âge, prend pour épouse une jeune et jolie fille, qui n'a pour lui que respect — tandis qu'elle aime un gars, vingtanier comme elle : Falco Meleghari. Don Gesnaldo, lui aussi, conçut jadis pour *Rhéna* une adoration que le devoir sacerdotal n'a pas étouffée. — Le vieux meunier est assassiné. La foule accuse les deux amants d'avoir commis ce meurtre. Rhena et Falco jurent devant le prêtre qu'ils sont innocents. Néanmoins, Rhena est emprisonnée. — Au deuxième acte, Don Gesnaldo reçoit au presbytère la confession de l'assassin, vulgaire voleur. Il le conjure de sauver celle qu'il aime, en se dénonçant, mais le bandit refuse. Il a voulu seulement se délivrer du poids qui lui pesait. — Don Gesnaldo est alors en proie à une terrible lutte intérieure : trahira-t-il le secret du confessionnal, ou gardera-t-il un silence qui condamne irrémédiablement Rhena ? Il va lui rendre visite dans son cachot. Falco prête serment de l'épouser — si elle est grâciée. Alors, le prêtre, devant le peuple hurlant au matin de l'exécution, et après avoir vainement encore adjuré le criminel, se livre lui-même à la justice en s'écriant : " L'assassin, c'est moi ".

Cette figure de Don Gesnaldo est, on le voit, d'une réelle grandeur. Je ne sais si l'auteur y a voulu la conclusion philosophique qui se dégage de son œuvre, à savoir que l'amour humain est plus fort que le devoir, que l'amour de Dieu même, que la mort.... Son héroïsme, en tout cas, n'en est que plus vrai. Le personnage est à lui seul puissamment dramatique ; les autres ne sont qu'accessoires, extérieurs, banals. — M. Van den Eeden a fort bien traduit, musicalement, les situations, les sentiments du drame. Sa musique est pleine de soleil. L'action est suivie pas à pas. Les mouvements sont exprimés avec vigueur. Le style général de l'œuvre échappe à la banalité. On n'y trouve pas la recherche d'harmonisation nouvelle, l'effort d'originalité. Mais elle est toujours d'un goût élevé. Elle a une spontanéité, une fraîcheur qui surprennent chez un artiste septuagénaire. (M. Van den Eeden est né en 1842). L'invention mélodique est abondante, généreuse même. Elle prend l'allure populaire, dans un sens large. Le musicien semble n'avoir pas subi beaucoup l'influence wagnérienne. Il ignore certainement celle de la jeune école française. Toutefois, malgré sa constante franchise de sonorité, le schéma uniforme de l'accentuation, la facilité du développement, la science consommée d'un contrepoint suranné — cette œuvre ne donne pas l'impression d'archaïsme. C'est en vertu du tempérament, de la chaleur du coloris, de la sincérité, sans doute. Et puis, l'orchestration est moderne. — Certains moments sont d'une réelle beauté, très expressive. Tels : la scène de la confession, nœud du drame ; l'entrevue dans la prison, et l'attitude finale, d'une allure émouvante. *Rhena* a produit grand effet. Tout en restant d'une incontestable tenue artistique, l'œuvre de M. Van den Eeden est faite pour empoigner la grande foule. Elle a été remarquablement interprétée au théâtre de la Monnaie. Nous citerons surtout le baryton M. Bouillez, un jeune montois, qui possède une voix sonore, ample, sympathique. Il a créé le rôle difficile de Don Gesnaldo avec grand art, lui prêtant l'austérité, la noblesse sobre qui lui convenaient. Nul doute que son nom s'ajoute prochainement à cette pléïade de chanteurs d'opéra-comique qui font la gloire de la terre wallonne.

***

La Bacchante marque les débuts au théâtre, du jeune compositeur Léon Delcroix. Jusqu'à présent, il s'est fait connaître par des compositions symphoniques, de la musique de chambre et des mélodies. Léon Delcroix, qui fut élève de Vincent d'Indy, suit le mouvement " debussyste ". C'est un chercheur. Il en est encore à la période des tâtonnements, des audaces

trop poussées, il lui manque la sûreté, la clarté, l'équilibre, la forme même de son art. Mais il affirme un tempérament, une volonté, une inspiration délicate, — et française.

***

Joseph Jongen est connu par sa musique de chambre, toujours distinguée, d'un charme tendre, poétique. La légende dansée qu'il nous offre est aussi sa première œuvre pour le théâtre. On y a vu de réelles promesses. Pourtant, je crois en toute sincérité que l'intimiste et le rêveur qu'est Jongen s'accorde mal des exigences matérielles, du métier, des ficelles de la scène. Sa palette musicale a les plus fines couleurs. Il excelle à noter de subtiles nuances. Il aime les paysages de douceur calme, de soir lointain et mauve, dans la clarté vaporeuse. Cela ne trouve point place au théâtre — aussi bien, *S'Arka* vaut surtout par la musique pure.

R. L.

***

Nous avons annoncé une **Enquête sur le Théatre musical belge**. Nous serons reconnaissants aux compositeurs, librettistes, directeurs du théâtre et critiques qui voudront bien nous faire connaître leur opinion en répondant au questionnaire que nous leur soumettons ici :

I

Les musiciens belges ont-ils beaucoup écrit pour le théâtre depuis 20 ans ?

II

Estimez-vous qu'il existe un art lyrique vraiment belge ?

III

A quelles causes attribuer le silence où restèrent plongées la plupart des œuvres théâtrales de nos compositeurs ?

IV

Comment expliquer le peu de succès que trouvèrent jusqu'à ce jour celles qui furent représentées (sur les scènes nationales du moins) et l'indifférence du public à leur égard ?

V

Pourquoi les tentatives faites pour mettre en lumière les œuvres lyriques belges — telle le *concours d'Ostende* par exemple, ont-elles toujours échoué ?

VI

Les œuvres lyriques nationales ne seraient-elles pas *viables ?*

VII

Quelles mesures seraient capables de porter remède à cet état de choses — d'attirer l'attention du public sur l'effort de nos musiciens — en assurant la représentation et l'édition de leurs œuvres ?

Les réponses qui nous parviendront seront publiées dans *S. I. M.*

R. L.

BOSTON PUBLIC

MADELEINE BONNARD

est née à Paris. Dirigée de très bonne heure vers la musique, elle reçut une instruction générale excellente que complétèrent divers séjours hors de France, notamment en Angleterre et en Allemagne, et entra au Conservatoire National de Musique dans la classe de chant dirigée par M. Dubulle. Avec les conseils d'un tel maître, les heureux dons de Mlle Bonnard ne tardèrent pas à se développer. Au concours de 1910 elle remportait un premier prix de chant et un second prix d'opéra-comique.

La jeune lauréate se destina aussitôt au Concert. Ne possède-t-elle pas les qualités qui, là, sont nécessaires et font les artistes de race ?

Son irréprochable diction (en français ou en langue étrangère), sa musicalité compréhensive et sa facilité de lecture ne limitent pas ce jeune talent à la musique des vieux maîtres. Les compositeurs d'aujourd'hui — même les plus audacieusement modernes — trouvent en elle une interprète avertie, que n'effarouchent ni les changements de mesure ni les modulations inattendues.

Enfin, son activité artistique s'est d'autre part manifestée par la création du *Quartette Vocal de Paris*, dont les premières rencontres avec le public ont été, à juste titre, fort remarquées.

G. K.

Etranger

LETTRE DE MUNICH

Quelques intéressantes nouveautés et quelques sauvetages courageux, je les veux seuls retenir de ce déluge musical annuel qui met au désespoir la critique aussi bien de Dresde, Vienne et surtout Berlin que de Munich. Mmes Erika von Binzer et Mina Rode nous rappellent que Ludwig Thuille aurait dû avoir cinquante ans le 2 décembre dernier et que ce fut un vrai, un sincère musicien, professeur admirable, dont la perte est pour certains irréparable, mais avant tout et ce qui importait à tous, un poète à ses heures. Ces dames choisissent pour leur démonstration la sonate de violon et piano op. 30. Elles patronnent également celle op. 27 de Auguste Reuss, travail simplement estimable ; elles lancent le Nocturne de Paul Scheinpflug, et surtout ont le bon esprit de ne nous point permettre d'oublier que la littérature du violon a acquis un beau concerto de plus, bien jailli d'un véritable tempérament, non exempt de certaines vulgarités, c'est vrai, mais rachetées par de la fougue, du cœur et un grand don de vie, l'op 10, *ut* majeur de Karl Bleyle, un nom à retenir. Aimons ces natures pour qui composer s'appelle vivre, sentir et s'épanouir pleinement, et non exclusivement se mettre martel en tête pour en extraire, de cette pauvre tête, ce qui n'y est pas. Savoir son métier c'est bien; mais les cordonniers et les épiciers le savent aussi sans que nous nous avisions de les en louer. L'*Epilogue à une tragédie*, par lequel M. Bœhe croit peut-être avoir damé le pion au significatif et prodigieux *Prologue* de Max Reger, est une copieuse corde de patient cordier — je m'exprime poliment, car j'ai sans cesse pensé à des tripes — que je donnerais toute entière sans l'ombre d'hésitation pour une seule, pour la pire des " rusticités " de ce montagnard du Vorarlberg qu'est M. Bleyle.

Mais le plus grand événement de notre hiver, après la première du *Chant de la Terre*, a été le 18 décembre, où M. Ferdinand Lœwe nous a apporté la glorieuse *Deuxième Symphonie*, *mi* mineur, op 27, de Serge Rachmaninow. Ce soir là nous fûmes une demi-douzaine à rayonner. Quelque chose et quelqu'un à aimer s'offrent de nouveau à l'horizon ; les salles de concert sont désormais moins vides. Une œuvre de carrure énorme et de proportions imposantes, calme, maîtresse d'elle même ; bellement, harmonieusement russe, sans affectation de recherche en son originalité foncière et native ; d'une unité profonde et aussi serrée que du Brahms ; une de ces œuvres où l'on peut boire à longs traits, pleinement se désaltérer et revenir sans cesse trouver l'apaisement de nouvelles soifs. Quelque chose d'aussi bien fait et largement, que de gorgé de substance ; une de ces œuvres enfin qui demain seront un des temples de l'humanité et où déjà les premiers auditeurs entrent chapeau bas. Et que ceux qui s'intéressent aux problèmes de savoir comment on peut être russe sans se travestir en asiatique, aillent à l'*allegro molto ;* comment humainement universel en étant national, recourent surtout à l'adagio ; et comment moderne et largement soi-même sans excentricité, consultent n'importe où cette copieuse partition qui partout est sève et vie, chair et esprit à la fois. Point de peinturlure, d'amusette orchestrale, d'expédients impressionnistes. Un vaste poème fort et salubre qui se déroule avec l'ampleur infinie et le charme, tout entier dans les horizons, d'un vaste fleuve russe. Certaines âmes ne se lassent jamais de cette monotonie qui en est moins une que la succession de *burgs* et d'accidents prévus du Rhin, ou que celle des parcs et des villes de la Loire. Les épisodes étranges y trouvent leur naturelle patrie. Dans d'autres œuvres russes je sens l'article d'exportation, l'*industrie nationale*. Ici je sens un grand poète qui a une

grande âme, et si elle est nationale, c'est comme par dessus le marché. Et c'est cela que j'adore : être et non paraître ; être un musicien et non se faire un musicien. Et je suis las tout à fait de l'acception moderne du mot artiste. Je ne connais que vie et santé ; et les maladies ne m'apitoient que s'attaquant à des organes. Feintes et devenant une mode, elles sont un jeu de société comme un autre. Serge Rachmaninow lui ne joue ni à la santé, ni à la maladie, ni à la joie, ni à la douleur, ni à l'asiatisme, ni au russisme, encore moins au franckisme ou au debussysme. Simplement il arrive du fond de l'horizon. Et de suite il projette sur nos têtes l'ombre d'une silhouette de majesté. Il est tout jeune, et cette Symphonie en *mi* mineur a déjà le caractère de ces œuvres où s'énonce un dieu, s'annonce un empire.

WILLIAM RITTER.

LETTRE DE LONDRES

THE YIDDISH OPERA. — Un nouveau théâtre d'opéra, et des plus curieux, vient d'être inauguré, loin de West End, cette fois, deux milles plus loin vers l'Est dans un étrange quartier qui semble une ville populeuse d'une Judée disparue, sur les confins de Whitechapel et de Poplar, dans le quartier Juif, — le *Yiddish People's Theatre*, le "*Temple*".

... Nous marchons dans une large voie aérée assez propre, encore que les petites rues, de chaque côté semblent fort peu engageantes. Voici des marchands de bananes, de coquillages au vinaigre, de pommes de terre rôties ; voici des orgues de Barbarie qui jouent des airs de music-hall en vogue, un policeman qui semble dépaysé. Et, autour de nous, dans cette foule bruyante de Samedi soir, personne ne parle un mot d'anglais. Promeneurs et promeneuses affichent le même air à la fois humble et orgueilleux, les mêmes lèvres épaisses, les mêmes paupières lourdes, les mêmes cheveux laineux. Des filles passent, se donnant le bras, riant très haut et toutes coiffées du même chapeau à plumes. Cependant, avant d'arriver au "*Temple*" nous nous hasardons dans une ruelle obscure : alors, là, nous découvrons une vie autre, si misérable, des vieilles femmes titubantes, des jeunes hommes hâves qui achètent dans une ignoble boutique du poisson indéfinissable ou mangent, debout dans un coin, des portions à 1 penny dans d'étranges écuelles. Et je crois bien qu'il y a beaucoup de ces ruelles entre les trois ou quatre avenues neuves et bien propres qui traversent le East End. Et l'odeur du poisson frit dans de la graisse de cheval !...

Cet opéra que l'on représente ce soir, *King Ahaz* ou étiquetté "opéra historique" est une histoire compliquée qui semble se passer à une époque où l'on adorait encore Moloch. C'est moins un opéra qu'une suite de morceaux concertants, solos, duos, trios où les personnages chantent leurs malheurs ou leurs espoirs; mais nulle action à proprement parler ne rend l'histoire dramatique et presque tous les incidents, fort nombreux, se passent entre les actes, un peu à la façon des tragédies classiques. On y voit un roi et une reine assez vagues, un fidèle serviteur, une poupée qu'on substitue à un enfant qui devait être sacrifié à Moloch, un mari à demi-fou après quinze années de vie solitaire en la seule compagnie des animaux du bois (représentée par trois pigeons vivants et deux lions en carton); des soldats, des prêtres et bien d'autres choses encore. La musique souvent banale, et toujours plus que convenable, bien supérieure en somme à bien des œuvres anglaises plus prétentieuses, s'agrémente parfois de rythmes ingénieux, d'intervalles évidemment orientaux, de terminaisons curieuses. Une scène tout au moins est remarquable, celle où la mère est obligée de sacrifier son enfant (la poupée en la circonstance) alors que la musique au lieu de sombrer dans l'horreur des trémolos mélodramatiques et fâcheux demeure charmante et joyeuse sur un rythme de danse, — sans doute

„מלך אחז.

היסטאָרישע אָפּעראַ אין 4 אַקטען און 9 סצענעס.

———o———

מוזיק און ליברעטא פון ס. אלמאן, א.ר.ס.מ.

———o———

עוזיאל, רייכער בירגער פון ירושלים, ... מר. קאַסינסקי

מרים, זיין פרוי, ... מיס צאַזמער

אליפלט, זייער קינד, ... מיס בלעקער

נפתלי, זייער דיענער, ... מר. ווינאַגראַדאָף

קעניג אחז, ... מר. כץ

קעניג יחזקיהו, ... „ „

יכזיר, פיחרער פון די בני אפרים, ... מר. שאַכנאָוו

אלקנה, שני למלך, ... „ „

השבה, זיין פרוי, ... מיס דייוויס

———o———

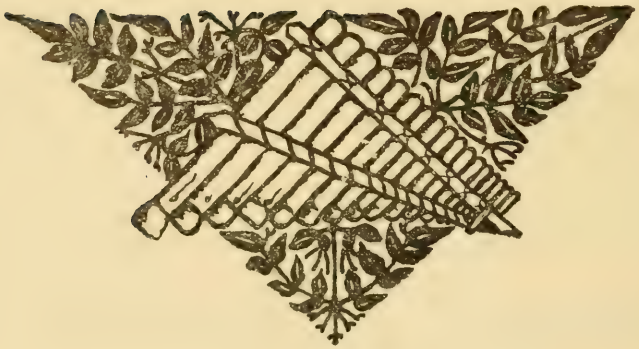
פאָלק, העלדען, כהנים, לויים, א.ו.וו.

Un Programme du Yiddish Opera

un vieux thème hébraïque — oriental et à 5/4 chanté par les adorateurs de Moloch avec l'entrain d'un peuplade primitive regardant rôtir une victime.

Plus que la pièce, le public nous intéresse, très respectable et parfumé aux fauteuils, bruyant et adorant au parterre. On mange, on boit, on échange des remarques avec des gesticulations du singe et des cris gutturaux. Je ne cherche pas à comprendre, mais je me lie avec mon voisin qui me traduit plaisanteries et incidents. Et j'apprends tant de choses que j'ignorais. Aussi bien mon voisin devient bavard grâce à des cigarettes et quelques boissons à l'entracte. C'est un imprimeur du *Daily Chronicle*, un imprimeur — presque un journaliste ! Il a été à New-York, où paraît-il, cinq théâtres juifs prospèrent et triomphent. Mais le nombre des Juifs New-Yorkais est six fois supérieur à ceux du East End et de Bayswater réunis. Et cent cinquante mille seulement vivent dans Whitechapel sans jamais en sortir !

X. Marcel Boulestin.



Mémoires d'un amnésique.

CE QUE JE SUIS (Fragment).

Tout le monde vous dira que je ne suis pas un musicien.[1] C'est juste.

Dès le début de ma carrière, je me suis, de suite, classé parmi les phonométrographes. Mes travaux sont de la pure phonométrique. Que l'on prenne le " Fils des Etoiles " ou les " Morceaux en forme de poire ", " En habit de Cheval " ou les " Sarabandes ", on perçoit qu'aucune idée musicale n'a présidé à la création de ces œuvres. C'est la pensée scientifique qui domine.

Du reste, j'ai plus de plaisir à mesurer un son que je n'en ai à l'entendre. Le phonomètre à la main, je travaille joyeusement et sûrement.

Que n'ai-je pesé ou mesuré ? Tout de Beethoven, tout de Verdi, etc. C'est très curieux.

La première fois que je me servis d'un phonoscope, j'examinai un si bémol de moyenne grosseur. Je n'ai, je vous assure, jamais vu chose plus répugnante. J'appelai mon domestique pour le lui faire voir.

Au phono-peseur un fa dièse ordinaire, très commun, atteignit 93 kilogrammes. Il émanait d'un fort gros ténor dont je pris le poids.

Connaissez-vous le nettoyage des sons ? C'est assez sale. Le filage est plus propre ; savoir les classer est très minutieux et demande une bonne vue. Ici nous sommes dans la phonotechnique.

Quant aux explosions sonores, souvent si désagréables, le coton, fixé dans oreilles, les atténue, pour soi, convenablement. Ici, nous sommes dans la pyrophonie.

Pour écrire mes " Pièces Froides ", je me suis servi d'un caléidophone-enregistreur. Cela prit sept minutes. J'appelai mon domestique pour les lui faire entendre.

Je crois pouvoir dire que la phonologie est supérieure à la musique. C'est plus varié. Le rendement pécuninaire est plus grand. Je lui dois ma fortune.

En tout cas, au motodynamophone, un phonométreur médiocrement exercé peut, facilement, noter plus de sons que ne le fera le plus habile musicien, dans le même temps, avec le même effort. C'est grâce à cela que j'ai tant écrit.

L'avenir est donc à la philophonie.

ERIK SATIE

[1] Voir : O. Séré, *Musiciens français d'aujourd'hui* p. 138.

Cours et Conférences

Le 1er Février, M. Pirro entretint son auditoire de Buxtehude qui, les années précédentes, avait fait l'objet de conférences fort intéressantes à l'Ecole des Hautes Etudes Sociales. Cette fois-ci, il s'occupa uniquement du vieux maître allemand au point de vue de l'influence qu'il exerça sur Bach. La jeune organiste prit un congé en 1705 et quitta Arnstadt pour aller assister à ces fameux concerts de l'église Sainte Marie de Lübeck qui avaient lieu tous les ans, à l'automne. M. P. analysa les caractères de la musique de Buxtehude, simple et forte, avec une riche orchestration. Il signala aussi quel novateur hardi fut Buxtehude pour tout ce qui concerne l'orgue.

Dans ses cours suivants, M. P. retraça l'existence de Bach à son retour. Il se marie et abandonne Arnstadt pour Mülhausen. L'esprit plein de Buxtehude, il compose la cantate " *Gott ist mein König* ". C'est l'occasion d'un conflit avec la bourgeoisie de la ville, en grande partie piétiste. Dans la cantate suivante " *Aus der Tiefe* ", M. P. constate que l'influence italienne apparaît pour la première fois chez Bach. Dans l' " *Actus tragicus* " il revient parfois au style de ses premières œuvres, notamment du " *Caprice sur le départ de son frère bien-aimé* ".

M. Pioch fit à l'Athénée Saint Germain une conférence sur les musiciens modernes. Il fit un panégyrique de M. Alfred Bruneau, d'ailleurs présent, dont il admire le talent comme compositeur et l'impartialité comme critique. M. P. poursuivit en faisant une satire non sans justesse des mœurs du monde musical actuel. Après un hommage aux grands ancêtres Bach et Beethoven, M. P. essaya de discerner les courants contemporains et de caractériser leurs représentants.

M. Adolphe Boschot (17 Février), devant le public de l'Université des Annales, plaida la cause de la guitare, jadis tant appréciée, aujourd'hui dédaignée. Il retraça son histoire en France et en Espagne et montra que jadis elle avait pour le grand public, l'utilité de notre piano. La guitare se prête, plus qu'on ne le croit, à l'exécution de bien des œuvres. L'excellent guitariste espagnol, M. Aravina, sut nous le prouver.

A la Sorbonne (28 Février), M. Henri Collet parla en espagnol sur la musique moderne de nos voisins. Le génie de l'Espagne est musical par essence. On assiste maintenant à une prodigieuse Renaissance grâce à une pléïade de musiciens, Albeniz en tête, inspirés par un folklore prodigieusement riche.

Je m'en voudrais de ne pas dire l'intérêt très vif que prirent les invités de notre confrère M. Jean d'Udine (16 Février) aux exercices exécutés par les élèves de son école de gymnastique rythmique. On a très net le sentiment de la rénovation qu'apporte dans l'enseignement musical actuel la méthode Jacques-Dalcroze. Grâce à elle les jeunes générations posséderont cette notion du rythme dont leurs ainés furent assez souvent dépourvus.

Le 29 février, M. Pirro nous montra Bach quittant Mülhausen où il ne peut établir une musique religieuse et allant se fixer à Weimar où le duc l'appelle. Il y connaît l'organiste érudit Walther. Bach profite de sa connaissance des musiciens français et italiens. La cantate : *Nach dir, Herr, verlanget mir* montre l'influence italienne.

Les deux cours suivants furent consacrés aux premières cantates littéraires écrites par Bach sur des textes de Neumeister.

Dans sa leçon du 28 mars, M. P. analysa la *Cantate pour tous les temps*. C'est une ode à la douleur suivie d'une ode à la joie. Bach est désormais en possession de tous ses moyens. Il développe avec liberté sans le secours du contrepoint. Il n'a plus rien à apprendre.

GABRIEL ROUCHÈS.

L'Édition Musicale

** en plusieurs tons * voix moyennes

[1] Édition mutuelle [2] Eschig [3] Demets [4] Elkin [5] Seemann
[6] Durand [7] Fürstner [8] Rouart [9] Sénart et Roudanez
[10] Breitkopf [11] Lemoine [12] Sandoz et Jobin [13] Durdilly [14] Schott

PIANO. — Nos tout petits seront privilégiés, ce mois-ci. Que voulez-vous : il devient si difficile d'écrire de la musique pour les grandes personnes, à présent : quand on ne veut pas se résigner à être déplorablement ennuyeux, ou outrageusement compliqué, le mieux est encore de dédier son ouvrage à la jeunesse. Aussi M. **Paul Le Flem** écrit-il 7 *pièces enfantines* [1], jolies pages chantantes, aisées, mais prêtant à une certaine recherche des nuances et des sonorités. M. **G. Grovlez**, avec son *Almanach aux Images* [2] nous entraîne vers un genre un peu plus corsé, presque caricatural. Mais où sont les images, M. Grovlez ? Votre éditeur impitoyable a-t-il eu la cruauté de vous les refuser ? Ces petites pièces, dûment illustrées, eussent pourtant formé un délicieux recueil de luxe et de fantaisie. M. **Henessy**, dans ses *Incunabula* [3], nous donne une *Berceuse* et un *Croquemitaine* qui n'ont rien que de très banal ; mais dans ses Études d'après nature, *En passant*, il nous offre, pour ne pas renoncer à ces titres prestigieux dont il a le secret, une *Sieste en Chemin de fer*. L'Angleterre nous expédie une *Pierrette* de M. **Cyril Scott** [4], avec une autre petite pièce, *Over the Prairie*, qui a évidemment des ambitions plus hautes, mais qui fait bien pauvre figure auprès des joyeuses fantaisies de l'école française. Ceci du reste ne s'adresse déjà plus aux petites mains.

Voici à présent un ouvrage de vulgarisation moyenne, mais pour les adultes : *Musikgeschichte in Beispielen*, la musique en exemples, de M. **Hugo Riemann** [5]. Ce volume est le 2^d^ d'une collection qui en comprendra trois. Certes, on ne saurait se plaindre en voyant se multiplier les anthologies musicales, surtout quand on pense aux innombrables volumes de " morceaux choisis ", vers ou prose, qui ont été publiés en toutes littératures. La musique, langue universelle, ne pouvait échapper à ce besoin. Mais remarquons que ce genre d'ouvrages est un de ceux qui prêtent le plus à la critique : il y aura toujours des gens pour trouver que les choix du Professeur Riemann ne se justifient guère. Pour mon compte, et ne voulant citer qu'un point en passant, je regretterai qu'il n'ait pas fait de larges emprunts au Fitz William Virginal Book pour représenter ici l'admirable école des Clavecinistes anglais du XVIe.

4 MAINS. — Parmi les grosses réductions d'orchestre, la 2me *Symphonie* de **Witkowski** [6] ; une *Suite en B dur*, péché de jeunesse de **Richard Strauss**, primitivement écrite pour 13 instruments à vent [7] ; la *Tragédie de Salomé* [6] de **Florent Schmitt**, dont on devine peu le prestigieux et insaisissable coloris orchestral ; et enfin, les inoubliables *Morceaux en forme de poire avec une manière de Commencement, une Prolongation du même et un En plus suivi d'une Redite*, de notre ami **Erik Satie** ; [8] le titre en est évidemment la moindre originalité.

INSTRUMENTS. — Un *Quatuor à Cordes* en si b mineur par **P. Bretagne** [1]; une série de *Sonates en Trios*, remises à jour pour l'édition populaire française, par les soins de MM. **Peyrot et Rebufat** [9]: Sonates de **Buxtehude, Corelli, Haendel, Vivaldi,** et deux des *Concerts* de **Rameau**; le quatrième contient l'admirable *Pantomime* en si b. Avec les deux Quatuors de **Corrette**: *V'la ce que c'est que d'aller au bois*, et *la Servante au Bon Tabac*, nous arrivons en pleine musique de Carnaval. L'apparition d'une nouvelle *Sonate* pour violoncelle est toujours un événement, surtout quand cette Sonate est signée de M. **Louis Vierne** [6]: œuvre de haute tenue, fièrement exposée et se soutenant sans effort durant 40 pages très touffues; on souhaiterait seulement un peu plus de fantaisie. La *Sonate* Piano et Violon de M. **R. de Castéra** [1] est plus imprévue, plus nerveuse, également solide de construction. Même conscience, même rigueur chez M. **Adolf Mann**, (*Sonate* Piano et Violon [10]) mais ici l'habileté des développements ne dissimule pas une certaine indigence d'idées.

CHANT. — La collection Gevaert, que continue M. **Wotquenne**, [11] s'augmente d'un *air pour Soprano*, début de la Cantate Profane de **Bach**: "Weichet nur", morceau périlleux, tendu, extrêmement difficile de justesse. Outre cette page classique, toute la musique de chant reçue ce mois-ci est fort terne. Que dire devant des mélodies aussi pâles et aussi inconsistantes que celles de M. **Cyril Scott**: [4] *An old song ended*, et *For a dream's sake*,** sinon que les éditeurs d'Outre-Manche ont vraiment de singulières complaisances. *La Chanson du Comte de Gruyère*,* de **Jaque Dalcroze**, [12] ballade en 6 couplets, de style populaire, évidemment écrite à l'intention des écoles et des patronages, est d'un tour bien peu artistique. Le *Nocturne** et l'*Angelus** de **Paul Lacombe**, [13] raviveront en nous l'amour de la petite fleur bleue. Du même, la *Chanson d'Eve*,*[13] nous offre une œuvre plus fouillée, souvent assez prenante. Pour finir, citons *Six mélodies** de **Gaston Knosp**, [14] d'un très joli sentiment intime, et un beau *Motet* pour Chœur et Soprano Solo: *Regina Cœli Lætare* de **Roger Ducasse** [6]; car il me faut remettre au mois prochain le plaisir de vous parler du *Taillefer* de **Richard Strauss**, [7] ballade pour chœurs, solis et orchestre, œuvre de véritable conséquence.

V. P.

Notre revue a été bien douloureusement frappée, ce mois dernier, en la personne de nos deux collaborateurs et amis MM. Reynaldo Hann et Lionel de la Laurencie, qui, l'un et l'autre, ont perdu leur mère à quelques jours de distance.

Nous prenons très vive part au deuil imprévu qui atteint nos deux amis et nous les prions de bien vouloir recevoir ici même les condoléances affectueuses de notre S.I.M.

LA FAMILLE FRANÇAISE DE LULLY [1]

En un siècle où l'on s'occupe tant de recherches historiques, où l'on fouille minutieusement dans le passé de tout homme et de toute femme ayant retenu l'attention de son temps, la personne de Jean-Baptiste de Lully, né à Florence le 29 novembre 1632, mort à Paris le 22 mars 1687, — compositeur de dix-neuf opéras et de nombreux ouvrages en musique, qui occupèrent le théâtre pendant plus d'un siècle et font encore l'admiration des dilettantes de nos jours, — ne pouvait manquer d'intriguer les chercheurs et les curieux, par le défaut de tout acte authentique et régulier, faisant connaître son origine et la filiation de ses ancêtres.

En un mot, les questions posées à son endroit sont celles-ci :

— De quelle extraction basse ou noble est-il ?

— Bien que né à Florence, est-il inévitablement italien ; ne peut-il être d'une autre nationalité, française par exemple ?

— Mais s'il est français, quelle est la terre de ses pères ?

— Quels sont ses aïeux ?

— Par quelle suite d'événements son père alla-t-il habiter Florence?

Aucune n'a encore été résolue à ce jour et ses derniers historiographes, Messieurs Henry Prunières, L. de la Laurencie, J. Ecorcheville, malgré toute la ferveur admirative qu'ils éprouvent pour le génial musicien, n'ont pu que répéter ce qu'avaient dit leurs devanciers, avouer leur ignorance d'un fait certain concernant la famille de Lully, arrivé avant 1643.

[1] Tous droits de reproduction et de traduction réservés.

Mes recherches personnelles, passionnées à un même titre et orientées différemment, laborieuses, patientes et minutieuses, ont été plus heureuses. A toutes les questions posées, je puis répondre avec la certitude que donne la preuve matérielle du document de l'époque où les personnages cités vivaient, où ils sont saisis dans les actes mêmes de leur vie publique ou privée.

Mes sources sont :

les archives de Lorraine, de Bourgogne et de Picardie ;

les généalogies des anciennes maisons de Toscane, de Lorraine et de Picardie ;

les fonds du Chapitre de la Cathédrale d'Amiens ; les registres de l'Hôtel-de-ville d'Amiens, — comptes et délibérations de l'échevinage ; les cartulaires de la Maison de Picquigny, de l'abbaye du Gard, de l'abbaye de Saint-Martin-aux-Jumeaux ;

les travaux historiques du chanoine de la Morlière, du P. Daire, du P. Anselme, de Dom Grenier, du savant Goze, de l'abbé Darsy, de René de Belleval ;

les mémoires de Gaston d'Orléans, de Richelieu, du maréchal de Bassompierre, de Mademoiselle de Montpensier, du duc de Guise, de Mademoiselle de Guise et de maints autres ouvrages qui, à divers titres, éclairèrent le sentier vierge où j'allais, opiniâtre chercheuse de documents inédits, sans défaillance dans l'obscur et lent labeur qui me permet aujourd'hui, d'établir cette vérité, honorable à plus d'un titre pour la France et pour la Picardie, que Lully est deux fois français, puisqu'il est né de parents picards et que, dans l'ancien droit comme dans le droit actuel, le fils était de la même nationalité que le père qui l'avait engendré.

***

Or, en attendant une publication plus complète de mes nombreux documents, j'ai songé à satisfaire la légitime curiosité de mes nationaux et celle des musicographes qui, il y a cinq ans, lors d'un voyage à Florence, ont attiré mon attention sur ce point d'histoire dont l'obscurité les étonnait à plus d'un titre, la nationalité de Lully, en écrivant ce résumé de l'ensemble et du résultat de mes recherches.

Comment ai-je pu trouver la réponse à des questions que de nombreux chercheurs et érudits s'étaient posés sans succès avant moi, depuis plus

d'un siècle ? Grâce à du jugement et à une longue et laborieuse patience gouvernés par une heureuse chance, pourrai-je dire, car il peut paraître quasi miraculeux que les siècles, les guerres, les révolutions aient laissé jusqu'à nous de si nombreux documents, intéressant la famille de Lully du XII° au XVIIe siècle et qu'il m'ait été permis de les grouper, en Picardie, sur deux lignes parallèles, se renforçant en se complétant, celle des seigneurs de Lully et des autres Lully, cadets et descendants de cadets qui y firent souche.

C'est en étudiant l'histoire de la Toscane et celle des personnages marquants de la noblesse de France qui se trouvaient établis à Florence en 1632, lors de la naissance de Jean-Baptiste de Lully, que je rencontrai le fil conducteur de mes recherches, en Charles de Lorraine duc de Guise, réfugié à la cour de Toscane en mars-avril 1631. Il était fils de Henri de Guise tué à Blois en 1588, par les ordres de Henri III, et petit-fils de François de Guise, assassiné au siège d'Orléans en 1563, par Poltrot de Méré.

Le descendant de ces Guise, si puissants qu'ils avaient fait trembler les Valois sur leur trône, ne pouvait, sans mentir à ses origines, ne point faire d'opposition à l'étatisme que créait le cardinal de Richelieu, ministre du roi Louis XIII. En février 1631, le duc de Guise se réunit aux partisans de la reine-mère, Marie de Médicis, qui était sortie du royaume après avoir été arrêtée à Compiègne et tenta de soulever la Provence dont il était gouverneur.

Richelieu averti, envoya Condé en Provence et Charles de Lorraine, sous prétexte d'un pèlerinage à faire à Notre-Dame de Lorette, alla demander asile à la cour de Toscane pour lui et ses fidèles.

Charles de Lorraine, duc de Guise, avait épousé en 1611, Henriette-Catherine, duchesse de Joyeuse, dont il eut, hors trois enfants dont le chevalier de Guise († 1664) et Marie de Lorraine († 1688) deux fils morts en Italie où lui-même décéda à Cuna le 30 septembre 1640. Henriette-Catherine de Joyeuse, héritière de sa maison, était veuve en premières noces de Henry de Bourbon, duc de Montpensier, décédé en 1608. De ce mariage était née une fille, Marie de Bourbon, duchesse de Montpensier également héritière des biens de sa maison et la plus riche héritière de France. Elle épousa à Nantes, en 1626, Gaston d'Orléans, frère du roi Louis XIII, alors héritier présomptif de la couronne.

La jeune duchesse d'Orléans mourut en 1627, trois jours après avoir

donné naissance à une fille, Anne-Marie-Louise d'Orléans duchesse de Montpensier qui hérita des biens de sa mère, fut élevée par les soins de la reine, eut titre de fille de France, qualité d'Altesse Royale et devint célèbre par la part qu'elle prit à la guerre de la Fronde où elle vainquit les armées du Roy.

En 1634, Gaston d'Orléans (+ 1671), resserrant ainsi les liens qui l'unissaient à la maison de Lorraine, épouse Marguerite de Lorraine, sœur du duc Charles IV (+ 1674).

Une fille issue de cette union, Mademoiselle de Valois, épouse en 1661, le grand duc de Toscane, par Monsieur de Béziers son ambassadeur extraordinaire auprès de Louis XIV, " Monsieur le duc de Guise avait la procuration de Monsieur le grand duc... " C'est que les relations entre les grands ducs de Toscane et les princes de la maison de Lorraine étaient étroites et, en 1607, nous voyons entre autres faits, Charles III, duc de Lorraine, dont la quatrième fille Christine avait épousé Ferdinand, grand-duc de Toscane, donner quittance d'une somme de 30.000 francs qu'il avait empruntée au Mont-de-Piété de Florence. Fréquemment d'ailleurs, les banquiers toscans, avancèrent des sommes importantes aux ducs de Lorraine.

Or, la maison de Lorraine possédait la seigneurie et châtellenie de Boves, le marquisat de Moüy, les terres et duché de Guise formant le gouvernement particulier de Guise qui était partie du gouvernement général de Picardie. Plusieurs membres de la maison de Lorraine et de Bar, occupèrent d'importants commandements pour le Roy en Picardie, de même que de nombreux picards ont laissé un nom dans l'histoire de la Lorraine. Il y a eu des échanges certains, entre les deux provinces dont les familles s'allièrent fréquemment, du XVe au XVIIe siècle.

Devant ces faits, historiquement, je fus convaincue que si Lully était français, on trouverait la seigneurie de ses pères, dans celles se rattachant à un titre quelconque à la maison de Lorraine.

D'ailleurs, l'Y de son nom trahissait une origine picarde. Car c'est un fait que 25 % des noms picards, se terminent par *y*, et c'est le département de la Somme, qui possède le village de Y, dans le canton de Ham, qui se prononce *i*. Puis, l'analogie frappante que le nom de Lully a avec les noms de Tully, Bully, Nully, Sully, qui sont des noms de Picardie, renforça ma conviction.

Je ne m'étais point trompée dans mes déductions comme on va le

voir, et, bien que je me sois égarée à différentes reprises, en revenant chaque fois à mon point de départ pour chercher dans une voie nouvelle, je fis ample moisson de documents authentiquant l'existence de nombreux Lully — seigneurs et autres, de la fin du XIIe jusqu'au XVIIe siècle.

En 1644, la princesse Marie de Lorraine, fille de Charles de Lorraine, duc de Guise et de Henriette-Catherine, duchesse de Joyeuse, demi-tante par sa mère de Mademoiselle de Montpensier, est marraine de Marie-Joséphine-Barbe de Halwyn, fille de Alexandre de Halwyn, capitaine des gardes de Gaston d'Orléans et de Yolande-Barbe de Bassompierre dont le père était bailli et gouverneur de la province de Vosges, grand-écuyer de Lorraine et frère du maréchal de Bassompierre, auteur des " Mémoires ", emprisonné en 1631 pour le même fait qui obligea Charles de Lorraine, duc de Guise, à se réfugier à la Cour de Toscane. Le parrain de Marie-Joséphine-Barbe était Henry de Lorraine, marquis de Moüy. Or, Alexandre de Halwyn était fils de Charles-Maximilien de Halwyn, capitaine des gardes de Gaston d'Orléans, décédé au siège de Nancy en 1630, et de Catherine du Gué *dame de Lully* et de Saint-Sauflieu, qui, elle-même, mariée en 1597, mourut en 1623.

Ainsi, la preuve de l'existence d'une seigneurie de Lully à l'époque où allait naître le jeune Jean-Baptiste de Lully, était faite.

Mais, d'où venait Lully ?

Catherine du Gué était fille de Jean du Gué, seigneur de Saint-Sauflieu et de Anne Le Clercq. Or, je ne rencontrai la seigneurie de Lully, ni chez les du Gué, ni chez les Le Clercq... Alors, ayant situé par à peu près la fuyante seigneurie dans le bailliage d'Amiens, je pris le parti héroïque de collationner minutieusement tous les travaux anciens sur cette partie de la Picardie, manuscrits et imprimés, et de faire dire leur secret aux vieux parchemins des archives. La besogne fut rude et il y eut des moments où je doutai d'atteindre le but, suivis d'autres semés d'émotions aussi intenses que celles que purent ressentir les explorateurs à l'approche des premières banquises, puis à la prise de possession des terres articques où ils tracèrent le chemin qui les mena jusqu'au pôle...

J'avais déjà trouvé les deux blasons successifs des Lully et authentiqué l'existence de plus de vingt d'entre eux, sans qu'il me fut possible de situer la seigneurie géographiquement. Et l'on comprendra ma perplexité, lorsqu'on saura qu'après avoir connu que les Lully étaient les cadets de la

Maison de Picquigny, j'appris que la baronnie de Picquigny comptait onze cents fiefs et arrière-fiefs, puis qu'il arrivait que les cadets succédaient aux aînés et que les mêmes Enguerrand, Gérard ou Marie, étaient dits dans leurs actes, tantôt " Picquigny ", tantôt " Lully ", suivant qu'ils excipaient de leur qualité de baron de Picquigny ou de seigneur de Lully. Ainsi dans une charte de l'église d'Amiens, Eustache, seigneur d'Encre, qui avait épousé Marie de Picquigny, fille d'Enguerrand de Lully, " avouë vendition d'une partie de dixmes de Revelles, faites par Guarin " Burnez, au profit du chapitre de la cathédrale d'Amiens ". Dans une fondation qu'elle fit à Picquigny d'une chapelle " nommée Meaulte en compagnie de son fils Jean d'Encre ", Marie de Picquigny est appelée Marie de Lully, parce que c'est en qualité de dame de Lully qu'elle affecte le revenu de la dîme de Meaulte à l'entretien de ladite chapelle. Dans l'exercice d'un droit de travers sur Picquigny, la même Marie est dite Marie de Picquigny !...

D'autre part, " la Ville " dont la seigneurie portait le nom, en avait changé la prononciation et l'orthographe dès le XVe siècle, tandis que les seigneurs de Lully, leurs descendants et collatéraux, restaient fidèles à l'orthographe originelle.

Mais le hasard dieu des chercheurs, se chargea un jour de dissiper l'obscurité qui me gênait et m'apprit que l'ancienne Lully, du bailliage d'Amiens, de la prévôté de Beauvaisis, est aujourd'hui *Lœuilly*, gros village de l'arrondissement d'Amiens où naquit le fameux médecin Sylvius, maître du non moins fameux Vésale à qui il enseigna l'art de " découper les cadavres ". Il peut aujourd'hui ajouter à sa gloire, celle d'avoir été le berceau de la famille de l'homme de génie qui, au XVIIe siècle, s'appelait Jean-Baptiste de Lully, — Jean-Baptiste, le Précurseur, patron d'Amiens !

* * *

Le premier château-fort de Lully fut construit en 1197, par Enguerrand de Lully, fils cadet de Guermond II de Picquigny, vidame d'Amiens. Il fut démoli en 1421, par les ordres du roi d'Angleterre allié du duc de Bourgogne, maître du pays. C'est l'argent des amiénois vaincus, qui paie les ouvriers et les soldats loués pour démolir la forteresse qui avait résisté aux envahisseurs.

" A Le Seraine, le XIIIe jour (juillet 1421) donné à Jehan du Bos, Bernard de Neux, Jehan Grandel, Jehan Anselin, tous sergens du Roy (d'Angleterre) qui par deux jours avoient assemblés plusieurs carpentiers, machons, quarriers, pour abattre les forteresches de Demuin, *Lully*, Tilloy, Conty, Monsures... "

La Châtellenie relevait de l'évêché, ce qui permet de rencontrer parfois deux seigneurs de Lully, l'un rendant hommage à l'évêque et l'autre ne relevant que de la baronnie de Picquigny.

Le deuxième château de Lully était reconstruit en 1464, lorsque la reine Charlotte de Savoie épouse de Louis XI, venant d'Amiens et se rendant à Chartres en pèlerinage à la Chemise de la Vierge, y logea avec sa suite. Elle y eut pour hôtesse, Marguerite de Lully, épouse de Guillaume le Josne, écuyer puis chevalier, seigneur de Contay, chez qui les deux sœurs de Louis XI, la princesse de Piémont et la princesse de Navarre qui accompagnaient la reine pendant son séjour à Amiens, avaient logé, en son hôtel sis par devant les Clocquiers.

En l'espace de quatre cent cinquante ans, il y eut de nombreux seigneurs de Lully dont les noms suivants nous sont connus par des actes authentiques, intéressant leur vie publique ou privée, — autorisations, donations, ventes, partages, faits de guerre etc.

Guermond II de Picquigny qui fut vidame d'Amiens de 1178 à 1186 eut pour successeur son fils aîné Gérard, baron de Picquigny et vidame d'Amiens de 1186 à 1190. Il décéda en Judée où il avait suivi Philippe-Auguste et, comme il ne laissait point d'héritier, c'est son frère cadet, Enguerrand de Lully qui lui succéda comme baron de Picquigny et vidame d'Amiens.

Enguerrand de Lully eut pour fils Gérard de Lully qui devint baron de Picquigny et vidame d'Amiens en 1223-24, et pour fille Marie de Lully qui épousa Eustache d'Encre et porta dans cette maison, la seigneurie de Lully. En 1235, son fils Othon d'Encre est seigneur de Lully. Il a un fils, Enguerrand de Lully, qui est à son tour, seigneur de Lully.

En 1256, Eloy du Cauroy, chevalier, est seigneur de Lully.

En 1288, Othon d'Encre, chevalier, seigneur de Lully, donne, à son fils Enguerrand de Lully, la terre de Rumigny, tenue du vidame d'Amiens. En juin 1298, Enguerrand de Lully est seigneur de Lully.

En 1337, Pierre de Lully, Mathieu de Lully et Enguerrand de Lully, sont parmi les nobles de Picardie rangés sous la bannière de Picquigny et convoqués par le roy, pour la guerre de Flandre.

En 1339, Enguerrand de Lully compte dans l'ost de Bouvines.

Marie d'Encre, dame de Lully, Bulles et Monceaux, épousa Jean sire et ber d'Auxy qui fut tué à la bataille de Crécy en 1336. Elle-même mourut en 1349.

Ils eurent pour enfants :

Jean III sire et ber d'Auxy.

Pierre d'Auxy seigneur de Lully et de Monceaux.

Marie d'Auxy.

Alips d'Auxy dame de Lully.

Cette dernière épousa son cousin Jean de Lully, chevalier. Le blason des Lully est d'argent à deux fasces de gueules ; celui des d'Auxy est échiqueté d'or et de gueules de vingt-cinq pièces. Cette alliance qui unit les Lully aux d'Auxy va aussi unir les blasons.

Désormais, les Lully porteront écartelé au 1 et 4 d'argent à deux fasces de gueules, au 2 et 3 échiqueté d'or et de gueules de vingt-cinq pièces.

Jean de Lully eut de son mariage avec Alips d'Auxy, deux fils, Enguerrand de Lully et Pierre de Lully.

Au premier échut la seigneurie.

En 1403, Guy d'Auxy fait donation de la seigneurie de Hamel à Enguerrand de Lully son cousin.

Enguerrand de Lully eut de Marguerite sa femme, deux filles, Marie de Lully et Marguerite de Lully. Marie de Lully épousa Philippe de Saveuse " capitaine d'Amiens et de l'Artois entièrement. " Elle fut la fondatrice — 1440-1446 — des couvents de Sainte Claire à Arras et à Amiens. Ce dernier fut démoli vers 1850.

Philippe de Saveuses posséda la capitainerie d'Amiens pendant trente-deux ans. Lors du rachat des villes de la Somme, Louis XI lui avait retiré cet office. Le roi chercha par la suite vainement à réparer cette faute, en 1465. Philippe de Saveuses qui était aimé du peuple d'Amiens et plus dévoué au duc de Bourgogne qu'au roy de France, n'accepta sa réintégration que du comte de Charollois. Il écrivait à un de ses agents d'Amiens ce billet sans doute du 29 mai 1464 :

" Baudechon, entendez byen à tout par delà ; je y envoyeray me femme byentôt. Monsieur de Charoloys s'en vuea pour le byen de che royaume pour ly terouvuer avueu Mons. de Bery. Requonmandé-me byen à mes boyns amys d'Amyens : je leu sereay tout dys bon amy et quoysyn. Ye ne demande que pays,

Dyu le set ; Dyu ne falyt houques à gens de bone foy, ne faurea. Etqueryt à Quorbye, che merquedy.

Signé : Phelippe de Saveusez.

L'on voit par cette lettre que Marie de Lully secondait activement son époux, qui l'envoyait à ses amis de cette bonne ville d'Amiens dont le roy de France l'avait " déporté de sa capitainerie ".

Une délibération de l'échevinage du 21 octobre 1465, nous renseigne sur ce qu'a pu faire à Amiens, Marie de Lully.

Il y est dit, en effet, que " ... Madame de Saveuses... avoit esté mise hors de ladite ville... parce que Mons. de Saveuses, son mary et elle, tenoient parti contraire au Roy... " Réintégré dans sa capitainerie, Philippe de Saveuses mourut à Amiens en 1467, " ... dont Messeigneurs les échevins furent bien déplaisans... "

Philippe de Saveuses et Marie de Lully n'eurent qu'une fille, Jeanne de Saveuses. Dans l'assemblée du 16 juillet 1448 aux Cloquiers, les échevins décident :

" pour ce que Mons. le conte d'Eu doit espouzer demain Mademoiselle la fille de Mons. de Saveuses, cappitaine d'Amiens et de Marie de Lully..., Messeigneurs ont délibéré que ilz donront à ladicte demoiselle une couppe d'argent doré pesant III ou IIII marcs, et si leur présentera on de par ladicte ville, VI quennes de vin au dit Mons. le conte, et à ladicte demoiselle VI quennes de vin. "

Jeanne de Saveuses mourut au mois de janvier de l'année suivante et c'est Marguerite de Lully qui, après la mort de sa sœur Marie de Lully, hérita de tous les biens de sa maison.

Marguerite de Lully avait épousé Guillaume le Josne, écuyer, fils de Robert le Josne, bailli d'Amiens. Une délibération de l'échevinage du 19 avril 1428, aux Cloquiers, nous renseigne sur ce point :

" Pour ce que Mons. Robert le Josne, à présent bailli d'Amiens, a intention et propos de briefment marier Guillaume son filz, avec la sereure de la femme Mons. de Saveuses, et que ledit Mons. le bailli a intention de, pour celle cause, mener sondit filz à Bailleul-ou-Mont, ou autre part, où seront lesdits Mons. de Saveuses, sa femme, sadicte seur et ceulx de leur parenté, délibéré a esté, considéré les grans biens, honneurs et pourfis que ledit Mons. le bailli a faict à ladicte ville... et la grant alliance de sondit filz, que ledit maïeur, aux dépens de la ville, si ledit Mons. le bailli va ondit voyage, lui tenra compaignie, acompaignié de Honneré Quignon, son serorge, de deux sergens a mache et de ses autres gens, telz que bon lui semblera... A l'espouze, l'endemain des nopces, ou à

icelles, sera donné et présenté de par la ville, six tasses d'argent, pesans chacune dix unches d'argent, dorées sur les bors, et escrites ou fons d'un ponchon cest mot: *Amiens*, affin que l'on ait congnoissance que ledit don soit fait par ladicte ville. "

Guillaume le Josne, écuyer, s'agrandit de biens et d'honneurs et dans un acte de vente du 28 octobre 1461, nous le voyons qualifié de

" noble et puissant seigneur Mons. Guillaume, seigneur de Contay et de Friencourt, chevalier, conseiller et maitre d'ostel de très hault et très puissant prince Mgr le conte de Charolais, seigneur de Chateaubelin et de Béthune et Madame Marguerite de Lully sa femme, (vente) d'une maison avec jardin aux faubourgs d'Amiens, rue des Rabuissons... "

Son frère Jean le Josne né à Amiens en 1410, fut chanoine d'Amiens, évêque de Mâcon et d'Amiens en 1433, puis de Thérouanne en 1436. Il eut le chapeau de cardinal à vingt ans. Robert le Josne, bailli dAmiens, mourut en 1413 gouverneur d'Arras. Son fils Guillaume, seigneur de Contay, époux de Marguerite de Lully, lui succéda dans cette charge.

Philippe de Saveuses, Robert le Josne et Guillaume de Contay, sont tout dévoués aux intérêts de leur maître le duc de Bourgogne qui est, dans cette fameuse guerre de Cent ans qui ravagea si fort la Picardie, tantôt allié du roi d'Angleterre, tantôt allié du roi de France.

En 1483, Madame de Contay eut l'honneur de loger en son hôtel Madame Anne de Beaujeu, Mons. de Beaujeu et Marguerite d'Autriche, fiancée du Dauphin, fils de Louis XI, où Messieurs de Ville apportèrent les présents d'usage.

Marguerite de Lully, héritière des biens de sa maison après la mort de sa sœur Marie de Lully, est dame de Lully et de Hamel. Elle a de son mariage avec Guillaume de Contay, Louis de Contay qui est seigneur de Lully et gouverneur d'Arras après la mort de son père en 1467. Il épouse en deuxièmes noces Jeanne de Saluces, dont il a deux fils, Charles et Philippe.

Charles de Contay est seigneur de Lully. Il succède à son père comme gouverneur d'Arras, en 1475 et meurt en 1492. C'est son frère Philippe qui est gouverneur d'Arras de 1492 à sa mort 1501, sans laisser d'héritiers de son alliance avec Marguerite de Lalain. Ses biens passent à sa nièce, (issue du mariage de Charles de Contay, seigneur de Lully et de Barbe de Halwyn). Françoise de Contay qui porte la seigneurie de Lully dans la maison de Humières, par son mariage en 1507, avec Jean II de Humières († 1550).

On pourrait encore citer quatre autres seigneurs de Lully, si l'on ne craignait d'allonger cette liste.

C'est Jacqueline de Humières qui vendit la seigneurie de Lully, en 1602, à Anne Le Clercq veuve de Jean Du Gué seigneur de Saint Sauflieu, et nous amène à notre point de départ, c'est-à-dire aux Bassompierre et aux duc de Croy et d'Havré.

Mais la terre de Lully a modifié son nom.

Dans un bail de la terre de Namps-au-val, daté d'Amiens du 5 janvier 1626, Charles-Maximilien de Halwyn, chevalier, est dit seigneur de Wailly, LŒUILLY etc... C'est désormais sous ce nom de Lœuilly que Lully, terre et seigneurie, va être désignée.

Dans un bail du 23 janvier 1661, Alexandre de Halwyn, chevalier, comte de Hames, est dit châtellain de Lœuilly. Dans de nombreux actes dès le XVe siècle, on trouve le nom orthographié Lœlly, Leully, Lœully, Leuilly, Lœly, Leuly, et enfin Lœuilly. Les gens du village prononcent encore aujourd'hui " Lunly ". Ils ont conservé par tradition, le souvenir de deux châteaux dont l'emplacement de l'un d'eux tout au moins, est appelé " le Catyl ".

* * *

Ainsi la preuve est faite qu'il existait en France, dès le Moyen-Age, une seigneurie de Lully. Cette seigneurie était, primitivement, l'apanage des Cadets de cette illustre Maison de Picquigny dont la puissance est établie par ce dict :

" Picquigny, Moreuil et Roye,
Ceints de même courroie,
Feraient la guerre au Roy. "

Mais cette Maison de Lully, venue des cadets de Picquigny, eut à son tour des cadets et des descendants de cadets qui furent chevaliers, écuyers, architectes, chanoines, archidiacres, prévots, échevins et soldats à différents titres.

En 1179, Mathieu de Lully fait abandon de divers avantages au prieuré de Saint Nicolas de Regny.

En 1194, en compagnie de Raoul de la Warde, de Raoul d'Ailly, Mahieu de Lully donne consentement à une donation faite par Alice comtesse de Clermont et dame de Breteuil, à l'abbaye de Breteuil.

En 1243, Simon de Lully est archidiacre du prieuré du Bosquel.

Vermond de Lully est cité en 1276, dans un acte de donation au chapitre d'Amiens.

En 1317, Agnès de Lully achète une maison à Amiens.

La veille de Pâques fleuris 1336, un accord est passé par devant Pierre Lecourant, bailli d'Amiens, entre le procureur des mayeur et échevins d'Amiens d'une part et de Florent de Lully, damoiselle Jeanne sa femme de l'autre, relativement aux droits de justice et seigneurie des marais et pâtis de Longpré-les-Amiens.

En 1338, un arrêt du Parlement est donné contre Colart Cambrelent et Flourent de Lully, touchant les pâturages de Longpré, la cause touchant Gueffroy Boutequarette et Williaume le Kien.

Le 13 février 1345, Jean de Lully écuyer, vend son domaine de Ressons (Oise) à l'abbaye de Notre-Dame de Soissons.

A la même époque, Raoul de Lully, chanoine de Saint-Pierre de Soissons, donne à la même abbaye, ses droits de dîme de blé et de vin à Autrèches (Oise).

En 1356, un échevin d'Amiens porte le nom de Oudard de Lully.

En 1357, le prévot d'Amiens se nomme Galdeand de Lully. Il porte écartelé au 1 et 4 d'argent à deux fasces de gueules qui est Lully, au 2 et 3 échiqueté d'or et de gueules de vingt-cinq pièces qui est Auxy. Il est, sans doute, fils de Pierre de Lully, fils cadet de Jean de Lully et d'Alips d'Auxy.

En 1358, nous trouvons Jacques de Lully pelletier, bourgeois d'Amiens.

En 1370, un acte de donation faite à l'abbaye du Gard, porte les noms de Oudard de Lully et de Maroie de Blancfossé sa femme.

L'échevinage d'Amiens compte Jacques de Lully parmi ses membres en 1410.

En 1416, devant l'échevinage, est jugé un différend entre Jacques de Lully bourgeois d'Amiens et les frères Jeannin et Willeminot, dits des Rinchevaux.

Le receveur des rentes de la ville d'Amiens, en 1440, se nomme Nicolle de Lully.

Dans un acte de 1445, Jeanne de Ainsetelle mère de Jean du Cauroy est dite épouse de Ectoir de Lully, écuyer.

Nicolle de Lully est échevin d'Amiens en 1448, maître des ouvrages en 1453. C'est l'époque où Marie de Lully est femme de Philippe de Saveuses capitaine d'Amiens, et Marguerite de Lully épouse de Guillaume le Josne, fils du bailly d'Amiens, lui-même, maître d'hôtel et conseiller privé du duc de Bourgogne, maître des villes de la Somme.

Les Lully tiennent une place importante et active à Amiens.

De nombreuses délibérations de l'échevinage, nous donnent, pour des faits d'ordre public ou privé le nom de Lully.

En 1461, Nicole de Lully, architecte est élu maître de Saint Ladre pour trois ans.

En 1478, ascensement pour y faire des constructions à Jean de Lully, bourgeois, d'un terrain sur la démolition de la vieille forteresse. En 1480, "... terre baillie à Jehan de Lulli..." pour y élever des constructions.

Nicolle de Lully échevin d'Amiens en 1466, 72, 78, 80.

Nicolle de Lully, saiteur et détaillant de poisson en 1480.

Jehan de Lully échevin d'Amiens, en 1488, 90, 92, 94.

En 1489 et 1492, le prévot royal d'Amiens, se nomme Jehan de Lully. Il porte écartelé au 1 et 4 d'argent à deux fasces de gueules qui est Lully ; au 2 et 3, échiqueté d'or et de gueules de vingt-cinq pièces qui est Auxy. Il a donc les mêmes armes que les seigneurs de Lully.

Une acceptation sous le scel du bailliage du temporel du chapitre de la cathédrale d'Amiens, par ledit chapitre, porte fondation par Isabeau Darras, veuve de Nicolle de Lully bourgeois d'Amiens, de deux messes par semaine en l'église Saint-Remy d'Amiens (21 mai 1495.)

En novembre 1492, l'empereur d'Autriche s'étant emparé de l'Artois, Amiens menacé se prépare à supporter un siège. La ville est divisée, pour la défense, en quatre quartiers. Le troisième s'étend du Pont du Cange à la Porte des Rabuissons : la défense en est confiée à Me Jehan de Lully et Pierre de May.

Un partage en date du 29 juillet 1503, nous apprend que Me Jehan de Lully " en son vivant bourgeois et citoien d'Amiens ", a pour héritier " Noël Frérot, escuier, seigneur de Guyencourt... Me Jehan Aubert, seigneur de Condé-les-Beauvais, damoiselle Colette Aubert sa sœur... chacun pour ung tiers... " Toutefois, si Jehan de Lully ne laisse point de postérité, il y a encore d'autres Lully en Picardie et à Amiens même.

Ainsi, en 1524, nous trouvons Henri de Lully à Esclainvillers.

En 1526, Robert de Lully est archer des ordonnances sous Jean de Humières, seigneur de Lully.

En 1551, Jehan de Lully est dit époux de Geue Isabeau Durette.

En 1560, Jean de Lully fait le commerce des fils de sayette. Il est le dernier Lully dont on trouve l'existence à Amiens.

Pourtant, il y a encore des Lully, en Picardie même, à Saint-Quentin, où, en 1594, demeurent Jehan de Lully, sa femme et Raoul de Lully, leur fils.

Enfin, en 1622, l'imprudence de soldats ayant allumé un incendie dans le petit village de Dercy situé à quelques lieues de Saint-Quentin, dans le gouvernement de Guise, les actes nous apprennent que ces soldats coupables appartenaient au *régiment de Lully*, placé sous le haut commandement de Charles de Lorraine duc de Guise...

Nous sommes à 10 ans de la naissance de Jean- Baptiste de Lully et devant les gens du prince, qui dans neuf ans ira s'exiler à Florence !

***

S'il est à peu près impossible d'établir une relation exacte de parenté, entre tous ces Lully qui s'échelonnent de si près à travers les siècles, le fait même qu'ils portent le même nom, vivent sur le même sol, ne suppose-t-il pas une origine commune et des ancêtres communs. L'œuvre des siècles, des guerres et des révolutions, a détruit bien des documents qu'il eut été intéressant de retrouver. A leur défaut, ne peut-on y suppléer par du jugement ?

L'on m'objectera sans doute : Mais avant que vous ne les fassiez connaître tous ces Lully de Picardie, on les ignorait et, pourtant, ils existaient ! Ne peut-il en exister d'autres vis-à-vis desquels on se trouve dans la même ignorance, et qu'un chercheur persévérant révèlera un jour?

A cela je répondrai qu'il existe, en effet, d'autres Lully, notamment dans la Savoie où le village de Lully compta des seigneurs de son nom au Moyen-Age, un prieuré etc... Mais c'est en partant de Florence que je suis arrivée en Picardie, après avoir passé par la Lorraine, comme il est démontré au début de ces pages. Si les Lully de Florence avaient dû me conduire ailleurs, c'est ailleurs que je serais allée.

Amiens, le 15 avril 1912. MARIE DENIZARD.

IGOR STRAWINSKY

Le trépidant essaim des danseurs russes vibre, comme tous les ans à pareille époque, dans la ruche bourdonnante du Châtelet. Une fois de plus, les Barbares du Nord viennent démontrer aux Latins que nous sommes, la supériorité de leur instinct sur notre culture et humilier l'Occident de tout le subtil éclat de la sagesse orientale. Nous allons prendre docilement notre leçon annuelle de peinture, d'art décoratif, de chorégraphie, de mise en scène et d'orchestration.

Ceux qui suivent attentivement ces cours ont pu remarquer que le plus curieux et le plus personnel de ces professeurs d'esthétique comparée était également le plus jeune de tous. Un adolescent imberbe à l'aspect chétif et au profil aigu fut traîné, un soir, sur la scène par Nijinsky et Karsavina après une représentation triomphale; tout pâle, avec la gaucherie et la timidité des myopes aveuglés par la rampe, il salua sèchement la foule en torturant son binocle avec un attendrissant embarras: c'était Igor Strawinsky qui, avec l'*Oiseau de Feu* et *Pétrouchka*, venait de nous donner deux chefs-d'œuvre et prenait dans l'histoire de la musique contemporaine une place que nul ne songerait actuellement à lui disputer.

Sa gloire, chez nous, est d'assez fraîche date pour qu'il ne soit pas

impertinent de résumer sa jeune carrière et de fixer les premiers éléments de ce qui sera son histoire dans les encyclopédies de l'avenir. Travaillons pour ses futurs biographes en révélant qu'Igor Strawinsky, fils d'un artiste remplissant à la Cour les fonctions de chanteur-soliste de l'Empereur, articula son premier son à Oranienbaum, près de Pétersbourg, le 5 juin (style Russe) c'est-à-dire le 23 mai 1882. Il fut d'abord engagé dans des études juridiques avant de se consacrer entièrement à son art. Mais, dès l'âge de neuf ans, il s'était révélé remarquable pianiste et avait travaillé assidument avec un élève de Rubinstein. Au cours d'un voyage, il rencontra à Heidelberg, en 1902, Rimsky-Korsakoff dont l'influence devait être décisive sur sa carrière et dont l'affectueuse estime ne devait plus se démentir. Cette période fut pour le jeune artiste une ère de formation intellectuelle précieuse et de culture intensive; les musées, la littérature et les concerts se partagèrent son activité et ne parvinrent pas à lasser sa curiosité toujours en éveil. Bientôt il désira se réaliser dans une œuvre de forme classique et écrivit en 1903 l'Allegro d'une *Sonate* pour piano dont les trois autres parties, Andante, Scherzo et Final furent achevées l'année suivante. Rimsky accepta alors de diriger techniquement ses études, et, tout en s'alarmant un peu de ses tendances révolutionnaires, ne put cacher la secrète prédilection que lui inspirait ce révolté au milieu de ses trop dociles disciples. Strawinsky a conservé d'émouvants souvenirs de ces leçons où un maître, déjà glorieux, luttait contre l'assaut des idées nouvelles battant en brèche son vieil idéal, tout en redoutant " d'offenser la beauté inconnue " par un enseignement restrictif.

Strawinsky, de 1905 à 1906, travailla l'orchestration sous sa direction. Il eut, en guise d'exercice scolaire à réinstrumenter la partition de piano de " Pane Voïevoda " dont Rimsky venait de terminer la réalisation qui servit à corriger celle de l'élève. Il dut également orchestrer des Marches de Schubert et des Andante de sonates de Beethoven. En même temps il affinait sa culture esthétique au contact des familiers de son maître qui étaient, à l'époque, Glazounow, César Cui, Chaliapine et le chef d'orchestre Blumenfeld.

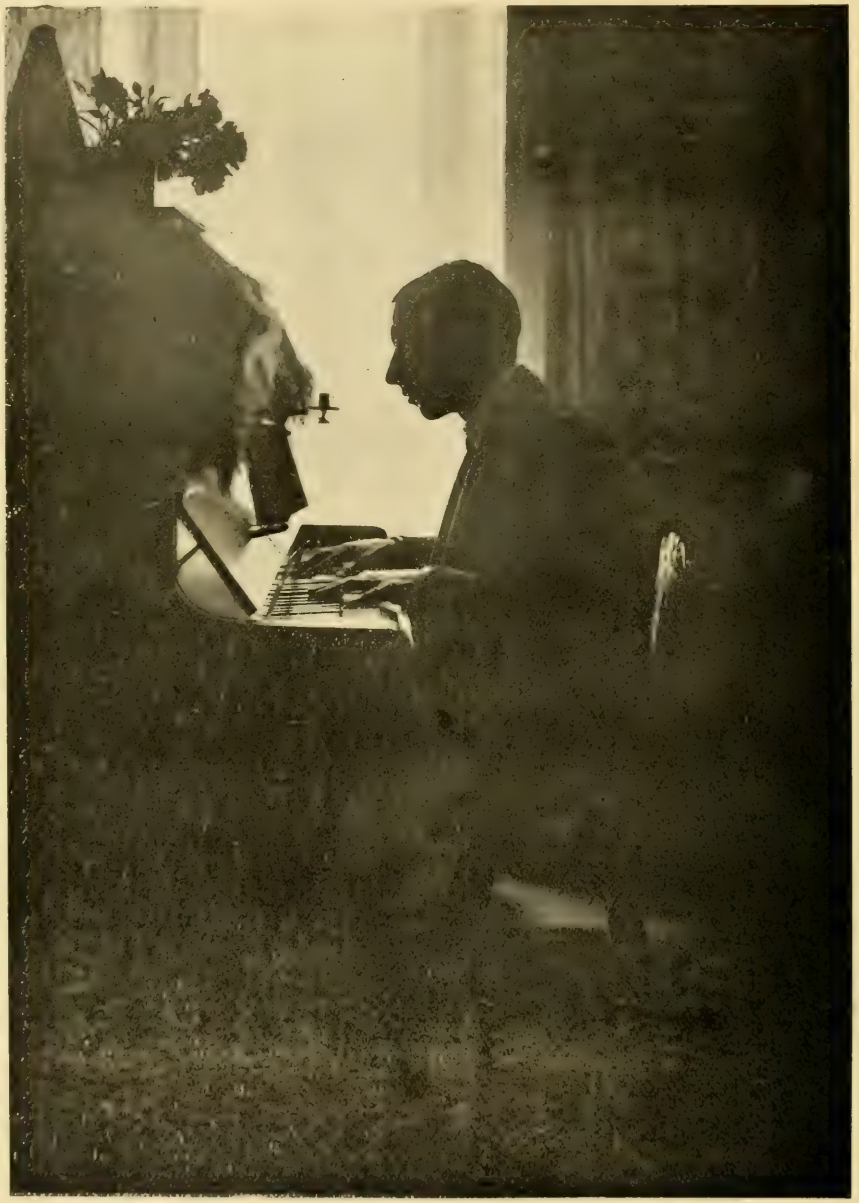
Le 11 Janvier 1906, Igor Strawinsky se marie et voue résolument son existence à la composition. Il termine sa *Symphonie en mi bémol* (1905-1907) demeurée inédite, que l'orchestre de la Cour exécute en Avril 1907. Il écrit pour chant et orchestre le *Faune et la Bergère* (1906).

L'été de 1907 voit s'achever le *Scherzo fantastique*, que lui inspira

BOSTON PUBLIC LIBRARY

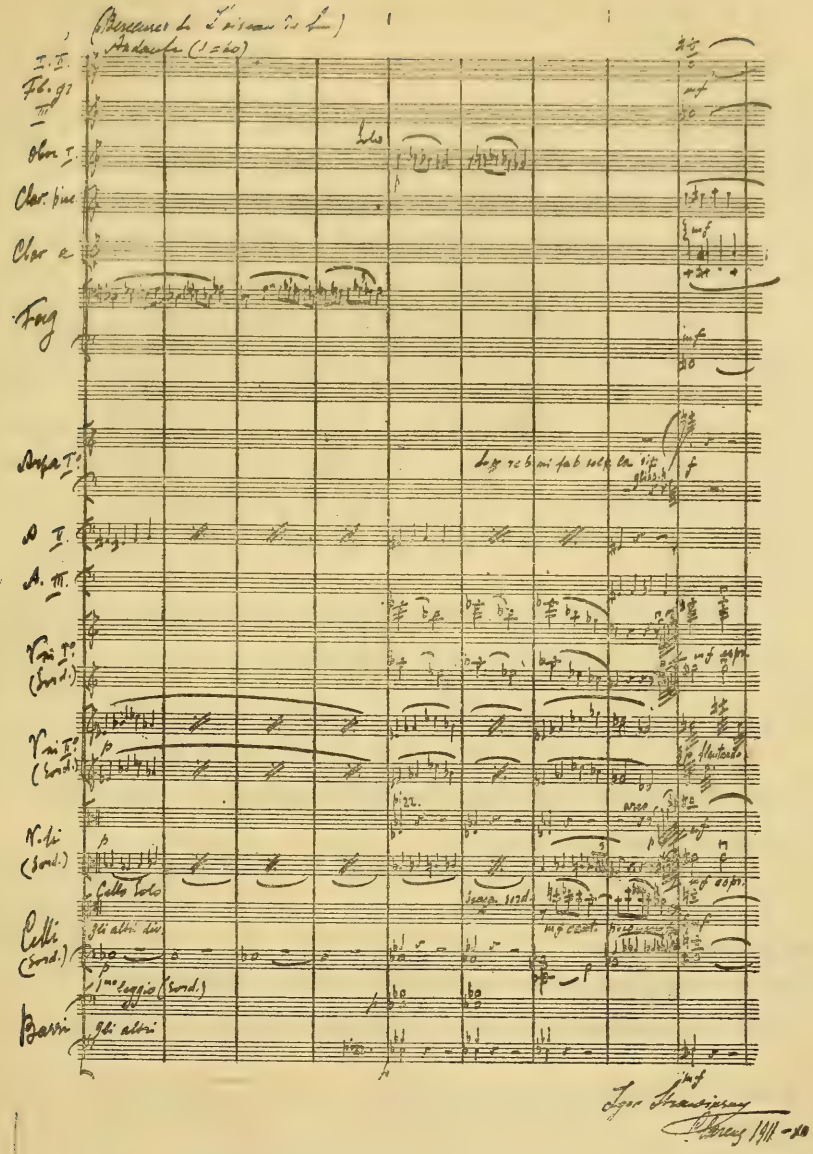
Cliché Arts Graphiques (Vevey)

IGOR STRAWINSKY



Cliché Kern (Clarens)

IGOR STRAWINSKY



IGOR STRAWINSKY. — *Berceuse de l'Oiseau de feu.*

une lecture de la Vie des Abeilles et que nous avons récemment entendu à Paris. Peu après, il compose sa *Romance sans paroles*. Au cours de l'automne de la même année un Concert de la Cour le met en vedette : il reçoit de toute la presse musicale des éloges empressés mais sans lendemain.

Deux *Mélodies* de Gorodetzki sont écrites en 1908 et le Scherzo est inscrit au répertoire des Concerts Zilotti. On commence à discuter une personnalité aussi nettement affirmée. A l'occasion du mariage de la fille de son maître avec Steinberg, Strawinsky a la délicate pensée d'envoyer à Rimsky l'hommage pyrotechnique de son *Feuerswerk*, étincelante gerbe de fusées sonores bien digne de terminer en apothéose une belle fête nuptiale. Hélas, lorsque la poste livra le manuscrit à ses destinataires, le compositeur de Shéhérazade venait de rendre le dernier soupir. Cette perte affecta cruellement le jeune musicien, qui exhala sa douleur dans un *Chant Funèbre* exécuté aux Concerts Bélaïeff, au grand désespoir des élèves officiels de Rimsky, jaloux de voir se prolonger avec leur maître, au dela du tombeau, une intimité artistique dont ils prenaient depuis longtemps ombrage.

Quatre études de piano jalonnent l'été de 1908 et *le Rossignol*, dont l'idée fut prise dans les Contes d'Andersen, occupe l'été suivant. Mais voici que Serge de Diaghilew, observateur attentif, découvre ce travailleur discret. Il lui donne la commande de l'*Oiseau de Feu*, sur un scénario de Fokine inspiré par un conte russe. Benois et Golovine complètent la collaboration. L'ouvrage, terminé le 18 Mai 1910, voit les feux de la rampe trois semaines plus tard.

Strawinsky fréquente maintenant la France. Caché au fond de la Bretagne, il met en musique deux poèmes de Verlaine (1910), voit son Feuerswerk exécuté aux Concerts Hasselmans et commence à compter le bataillon grandissant de ses admirateurs que l'Oiseau de Feu a éblouis. Les jeunes compositeurs français s'honorent de son amitié et fêtent sa présence.

Et c'est la gestation du prodigieux *Pétrouchka*, commencé à Clarens, continué à Beaulieu, signé à Rome (26 Mai 1911) et représenté à Paris avec le succès que l'on sait. Le compositeur avait imaginé lui-même le scénario et Benois avait assuré l'interprétation décorative.

Actuellement de nouvelles œuvres importantes s'élaborent dans la calme Maison des Tilleuls à Clarens où Strawinsky se plaît à résider.

Une sorte d'évolution mystique oriente les recherches du musicien. Une *Cantate Sacrée*, composée l'an dernier, inaugure cette manière inattendue. La forme en est " astrale " et l'écriture des chœurs et de l'orchestre, traités l'un et l'autre avec une systématique indépendance tonale et rythmique, nous réserve des surprises. Deux mélodies, le *Pigeon* et le *Petit Myosotis* datent de la même période. Et nous aurons bientôt le fameux *Sacre de Printemps*, mystère chorégraphique en deux tableaux (Rœrich) dont les premières esquisses sont antérieures à la composition de Pétrouchka, et où nous verrons célébrer l'apothéose de la sève dans la nature et l'humanité, l'Adoration de la Terre, et le Grand Sacrifice qui ensemencera le sol du sang pur d'une vierge...

Tel est le bagage d'un compositeur de trente ans. Ce n'est évidemment qu'un début de carrière, mais un début qui permet déjà de tirer des conclusions précises pour son avenir.

L'apport de Strawinsky dans le trésor musical que tous les peuples ont maintenant la sagesse de mettre en commun est particulièrement important et significatif. Dans un siècle de rêverie, de spéculation, de visions intérieures et de suggestions obscures, au milieu d'artistes dont la plus grande ambition est de conserver au centre de l'univers une immobilité voluptueuse, de se dissoudre dans la nature, de s'abandonner au rythme universel, d'être une secrète palpitation du grand tout, parole du vent, confidence de l'eau ou verbe de la terre, au moment où l'on se passionne pour les mystères de l'inconscient, où l'on harmonise l'imperceptible, où l'on veut capter l'insaisissable et orchestrer l'impondérable, ce maigre adolescent aux nerfs d'acier nous révèle l'ivresse dionysiaque du mouvement, nous étourdit de vitesse, nous grise de rythme exaspéré et nous affole de son infatigable frénésie. La déesse de la musique moderne avait ses délicieux fakirs, elle a désormais son derviche-tourneur.

La pensée de Strawinsky a un élan, une vigueur et une sorte d'élasticité caractéristiques. On peut, sans en diminuer le prestige, en ce temps de machinisme génial, voir dans son art un élément de motricité d'ordre pour ainsi dire mécanique avec tout ce que ce mot, désormais réhabilité, contient d'élégante aisance, de sûreté et de force inépuisable. En présence de l'impulsion irrésistible de certaines phrases bien huilées de Pétrouchka on éprouve cette sensation de puissance surhumaine et de déroulement nécessaire qui fait la noblesse de l'hélice, de la turbine ou du volant ! Ce dynamisme supérieur n'a nullement contrarié chez

Strawinsky l'épanouissement des qualités particulières aux musiciens de sa race : aucun Russe n'a plus instinctivement que lui le sens de la décoration, l'imagination naturellement féerique, l'aptitude à tirer du folklore national les plus savoureux effets, l'écriture harmonique libre et voluptueuse et l'instrumentation en feu d'artifice. Toutes ces vertus qui nous font chérir Borodine ou Rimsky sont développées chez leur cadet jusqu'à l'héroïsme. Au moment où les jeunes officiels de Pétersbourg ou de Moscou découvrent la pédagogie allemande, se passionnent pour les méthodes d'enseignement de Weimar ou de Leipzig, rougissent de l'autodidactisme de Moussorgsky et cherchent à le faire oublier en manufacturant des sonates et des symphonies conservatoriales, l'état d'âme d'un Strawinsky est particulièrement sympathique. Il ne s'attarde pas à ces analyses ethniques, si fort à la mode depuis quelques années, qui s'efforcent de doser et d'équilibrer dans le génie russe l'élément de slavisme fondamental et l'apport d'un orientalisme qu'on voudrait en vain nous rendre suspect. Les plus subtils raisonnements n'empêcheront pas la féerie asiatique de nous enivrer plus sûrement que le contrepoint intellectualisé de nos écoles d'occident. Vive " le russe tel qu'on le parle "... en France !

Il faut donc savoir un gré infini à l'auteur de l'Oiseau de Feu de défendre avec cette splendide autorité, mais, malheureusement, seul contre tous, le riche trésor national dont ses compatriotes font aujourd'hui si bon marché. C'est notre devoir, parce que nous sommes seuls à pouvoir apprécier pleinement, grâce à notre culture actuelle, l'inestimable bienfait que représente son effort dans l'évolution artistique contemporaine et parce que c'est chez nous, et non dans son pays où Rubinstein est dieu et où Tschaïkowsky est son prophète, que ce prince Igor exilé trouvera des amis et des défenseurs. C'est dans la patrie de Debussy et de Ravel que ses audaces harmoniques seront immédiatement comprises, c'est dans la patrie de Dukas que ses éblouissantes trouvailles orchestrales brilleront de tout leur éclat. C'est dans l'Ile de France et non dans l'Ukraine qu'on goûtera à leur saveur les précieux emprunts que ce musicien fortement racé sut faire aux mélodies populaires qui ont parfumé son enfance : les admirateurs de la " Symphonie Pathétique " ne songent pas à s'émerveiller, comme nous, du miracle de transposition qui, de trois thèmes traditionnels empruntés aux recueils de Rimsky, de Tschaïkowsky et de Liapounow, a créé la scène des Nourrices, le pas des Cochers et la Danse Russe du premier acte de Pétrouchka ! Déjà sournoisement com-

battu par certains de ses compatriotes, le jeune compositeur se félicite d'avoir trouvé à Paris les seules sympathies actives et les seuls enthousiasmes éclairés susceptibles de l'encourager efficacement dans son audacieuse carrière. Ayons la fierté de ne pas lui ménager cet appui et de prouver ainsi notre clairvoyance. Cette clairvoyance, à laquelle Wagner avait autrefois rendu hommage en annonçant à l'Allemagne que nous pénétrerions avant elle ses secrètes intentions, n'aura jamais rencontré une plus heureuse occasion de s'affirmer à la face de l'Europe dont nous nous flattons trop volontiers d'être les professeurs d'esthétique. Soyons aujourd'hui à la hauteur de cette redoutable réputation : elle est en effet, de celles qu'il est beaucoup moins difficile de conquérir que de conserver !

EMILE VUILLERMOZ.

UN ENFANT ET LA MUSIQUE

J'ai trouvé dans mon courrier ce manuscrit sans signature ou indication d'origine : je l'ai lu avec intérêt ; je le publie, parce qu'il présente de très intéressantes observations sur la naissance et le développement du sentiment musical chez l'enfant ; je le publie aussi dans l'espoir de connaître si ce qui est écrit correspond à des faits réels ou si c'est simplement une construction romanesque basée sur quelques détails musicaux pris à droite, à gauche et habilement présentés.

JEAN LAPORTE.

Voilà un an, jour pour jour, que s'est passé l'événement extraordinaire qui a bouleversé mon foyer, mon intérieur: un intérieur de petit employé en province, ça n'est ni bien méchant, ni bien compliqué ; nous vivions tous les quatres, ma femme et mes deux enfants, des journées grises toutes semblables : nous étions heureux, sans désirs, sans ambitions. Je suis un modeste : je ne désire rien ; j'ai de l'amour pour toutes les formes de la nature, parce que j'ai lu plus que beaucoup de mes semblables ; j'aime regarder, j'aime écouter, j'aime voir — je crois surtout que je sais voir et j'étudiais avec complaisance tout ce qui passait autour de moi, et comment chacun de nous faisait sa destinée, mais je ne désirais rien non, grand Dieu ! je ne désirais rien — ma paix, mon humble paix la garder à tout prix.

J'aime mes deux enfants, ou plutôt j'aimais surtout l'aîné ; il a 12 ans, il considère la musique comme moi, comme une distraction saine et joyeuse ou triste selon les heures ; il joue du violon comme un bon élève de son âge comme j'en jouais à son âge.

Et puis j'ai mon second fils — c'est lui qui a tout désorienté dans notre vie — il a 8 ans maintenant, alors il en avait à peine 7.

Celui-là je l'aimais moins que l'autre, pourquoi ? je ne sais pas ; il était plus loin de moi, il était obscur — au fond il l'est toujours ; — il parlait peu ; il avait des expansions enfantines qui me déplaisaient ; il rêvassait — c'est surtout cela, — il rêvassait et puis il perdait son temps ; il griffonnait sans cesse sur du papier avec des crayons de couleur, un tas de dessins bizarres, sans queue ni tête, et des bonshommes qui ne ressemblaient à rien ; c'était une manie ; du matin au soir, sauf quand il était à l'école, et même à l'école sans doute, il dessinait. Mais pour ce qui est de la musique, il n'y avait rien à faire : il en entendait cependant toute la journée, sa mère au piano, son frère au violon, moi-même ; non, rien, il semblait n'avoir aucun goût, aucune disposition musicale ; il n'écoutait même pas, et regardait ailleurs quand nous parlions d'un air entendu précédemment.

Et c'est alors que se passa la chose extraordinaire : un jour, oui, il y a juste un an, c'était bien le 20 novembre, nous étions tous deux dans la rue, une de ces rues de province où tous les bruits prennent une importance exagérée et où il y a des moments de silence qui n'en finissent plus ; tout d'un coup apparut un enterrement d'officier et c'était en tête des tambours voilés ; vous connaissez ce son angoissant et comme il scande lugubrement un cortège de prêtres et de soldats autour d'un corbillard. André, c'est le nom de mon petit garçon, se serra contre moi ; je le regardai, ses yeux étaient ouverts plus grands qu'à l'ordinaire : il écoutait. Et voilà qu'au moment où le cortège arriva à notre hauteur, la musique militaire, car il n'y avait pas que les tambours il y avait aussi la musique militaire, et je vois encore le poing ganté de blanc du chef se levant en l'air pour faire partir les instruments, la musique se mit à jouer la *marche funèbre* de Chopin. Je sentis qu'André se cramponnait à mon bras, et lorsque l'enterrement se fut un peu éloigné, je l'entendis qui marmottait des paroles que je ne compris pas ; je le secouai un peu : " Eh bien, nous rentrons ? " — Il sembla sortir d'un rêve : " Oui papa, rentrons vite, bien vite. "

Pourquoi vite ? J'en eus l'explication dès que nous fûmes rentrés. Il se précipita sur le piano, sur le piano qu'il n'avait jamais regardé, qu'il n'avait jamais touché, grimpa comme il put sur une chaise — car je ne sais pas si j'ai dit qu'il était tout petit pour son âge, — ouvrit l'instrument et essaya de reproduire ce qu'il avait entendu, et cela non pas avec un doigt et non pas seulement la ligne mélodique, mais avec ses

deux mains et toutes les harmonies qu'il avait comprises instinctivement.

Oh ! je ne dis pas qu'il ait reproduit avec exactitude la marche de Chopin, mais ce que je sais c'est que nous étions tous autour de lui nous demandant où et comment il avait pu apprendre ce qu'il faisait et par quel miracle il pouvait d'emblée se rappeler des mélanges sonores et les reproduire.

Je lui parlai et l'interrogeai, avec brusquerie même, il me regarda sans comprendre, et ne trouva que ces mots : " mais je ne sais pas, moi, mais c'est tout naturel. "

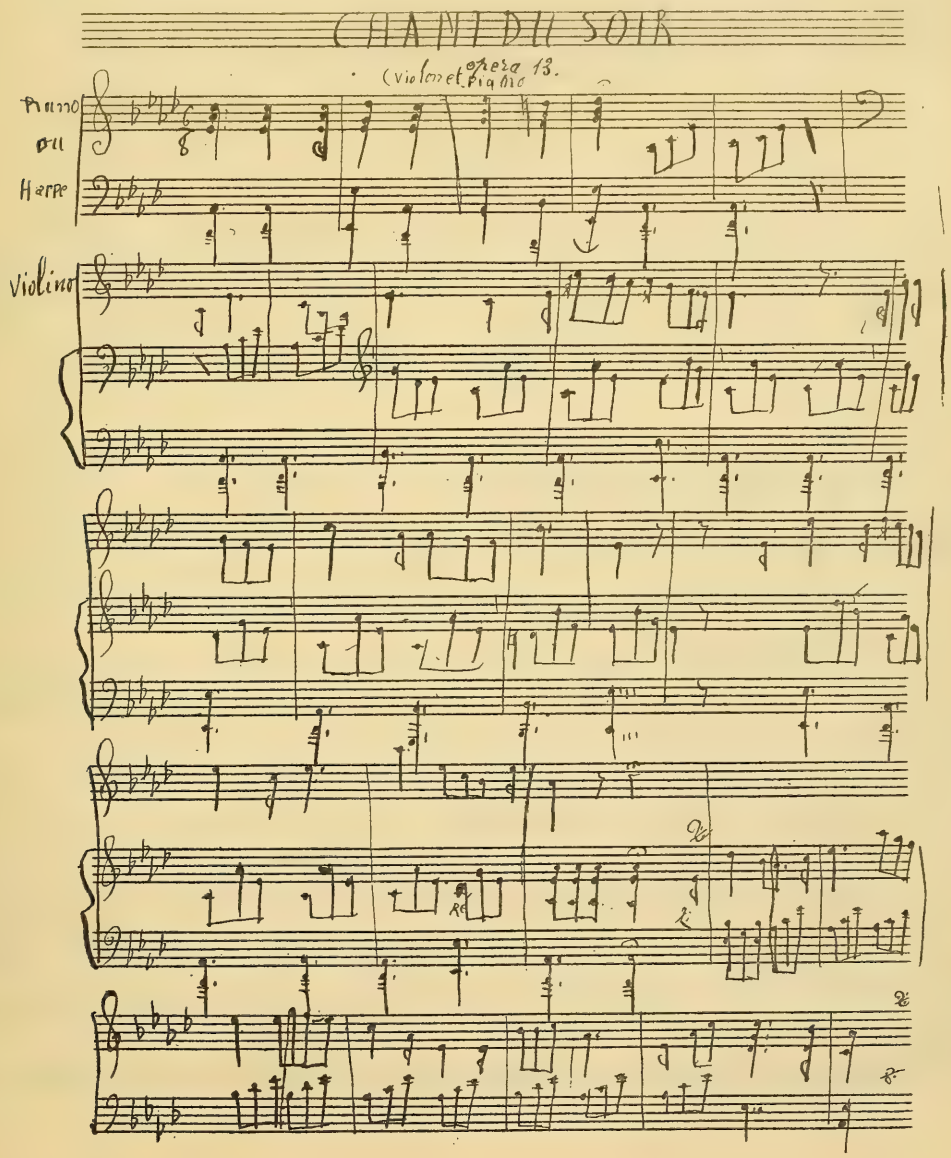
Dès le lendemain je le mis entre les mains d'un professeur de piano à qui je racontai ce qui s'était passé la veille. Ce professeur m'écouta sans attention ; au bout de quinze jours il me dit qu'André n'était pas un élève comme les autres, qu'il ne voulait pas se plier aux exercices habituels, que les gammes l'ennuyaient, et que surtout il était agaçant avec ses interrogations perpétuelles sur des choses qui n'avaient rien à voir avec le piano. " Pourquoi y a-t-il telle note sur l'autre ? Pourquoi y a-t-il un arrêt à cet endroit de la musique ? Pourquoi reprend-on deux fois la même phrase ? Pourquoi ne finit-on pas là plutôt que là ? " — le professeur ajoutait : " et au fond votre fils n'est pas si musicien que cela ; pour lui mettre un peu de plomb dans la tête, je lui ai dit un jour : Mon petit André, si tu t'occupes d'un tas de choses à côté, au lieu de travailler ton mécanisme et tes exercices, tu ne sauras jamais jouer du piano. — Savez-vous ce qu'il m'a répondu : cela m'est bien égal ; je ne tiens pas à savoir le piano ; je n'aime pas le piano ! "

J'étais consterné ou plutôt je commençais à ressentir l'impression de bouleversement intérieur dont j'ai parlé au début de ces pages, lorsque un jour je surpris André en train de faire des portées avec une règle sur un de ses cahiers de classe.

Je lui demandai ce qu'il faisait là ; il me répondit que c'était de la musique ; j'eus un geste de surprise qu'il prit pour un geste de blâme ; il eut peur ; — je ne voulais pas le gronder cependant, — il me dit : " Je ne le ferai plus, papa ; je vais te donner tout ce que j'ai écrit ; tu en feras ce que tu voudras. " — Et il sortit de son cartable une véritable liasse de papier couverts d'un gribouillage de portées et de notes.

J'y jetai les yeux et quel ne fut pas mon étonnement en voyant que cela présentait un sens, qu'il y avait une ligne mélodique que l'on pouvait suivre, que des harmonies soulignaient par moment la phrase musicale.

Je lui dis : " Où as-tu copié cela ? " — " Mais je n'ai pas copié cela, papa, c'est dans moi que je l'ai trouvé. " — " Dans toi, dans toi, tu ne me feras pas croire que personne ne t'ait montré comment on écrivait les sons, comment on distinguait les uns des autres. " — " Mais oui, mon professeur de piano m'a appris à lire mes notes par conséquent à les écrire. " — " Et alors cela ce n'est pas une copie, c'est de toi. " — " Dame, papa, lis, tu verras ! "



Je lus, je ne savais plus que penser ; était-il possible que de lui-même un enfant ayant 15 jours de piano ait pu concevoir une idée assez nettement pour la reproduire sans ratures, sans hésitations — car il n'y avait pas une rature sur ces manuscrits — oh ! je sais bien : il y a Mozart ; j'ai entendu parler de Mozart comme tout le monde, c'est entendu, à 7 ans il composait des sonates ; mais cela ne lui était pas venu soudainement à Mozart ; dès sa première enfance, il se sentait attiré vers la musique, tandis que mon fils, non ! c'était comme une crise qui l'avait saisi à la suite de cet enterrement d'officier ; que pouvait-il sortir de tout cela ? sans doute rien, rien absolument rien.

* * *

Cela c'était les idées qui me trottaient dans la tête à ce moment ; je croyais, j'en étais convaincu, qu'André avait une espèce de maladie cérébrale déterminée par un choc, le choc d'une musique militaire éclatant dans un décor imposant, et que dans peu de temps il n'y paraîtrait plus, qu'il redeviendrait normal, et l'enfant comme doit être un enfant, qu'il était auparavant.

Je lui donnai cependant tout le papier à musique qu'il voulut, et il passa ses journées entières à griffonner un tas de morceaux, qu'il intitulait fièrement, op. 10, op. 20, op. 30 et qu'il décorait de titres pompeux, sonate, suite symphonique etc. etc. — mais comment concilier cela avec ce que son professeur m'avait dit sur son peu de disposition pour le piano ? Je n'y comprenais rien.

Aussi, comme je connaissais un curé, un brave homme qui m'a marié, qui s'occupe de musique, je résolus de lui montrer ce que faisait André. Il s'esclaffa quand il vit les manuscrits, tapota sur la tête de l'enfant qui m'accompagnait et lui dit avec un gros rire : " Alors, c'est à cela que tu passes toutes tes journées au lieu de travailler ? " — " Mais c'est travailler cela, monsieur. " — " Hum ! crois-tu enfin si ça t'amuse, et si ton papa te permet de perdre ton temps ; maintenant tu sais, moi je ne m'y connais pas beaucoup en musique profane, ma partie c'est la musique religieuse ; je crois que ce que tu fais est tout à fait bien, mais il vaudrait mieux consulter une personne vraiment compétente, par exemple M. Ratin. "

Comment n'y avais-je pas pensé ? Mais M. Ratin était l'homme de

la situation ; il est l'homme de toutes les manifestations musicales dans notre ville ; il est aussi imprimeur, journaliste, professeur, avocat, administrateur de banque, conférencier, oui, il est tout cela M. Ratin, et il est chaque chose magnifiquement avec éclat, ah, j'oubliais, homme d'œuvres, de bonnes œuvres, mais il est par dessus tout chef d'orchestre, j'oubliais encore, il est compositeur, et pianiste, et chanteur que sais-je, il est tout ce qu'il veut ; poète : oui, parfaitement poète ; que disais-je que M. Ratin était l'homme de la situation ; non, il était, est et sera l'homme de toutes les situations.

Son cerveau universel devait distinguer ce qu'il y avait de bon et de mauvais dans mon fils.

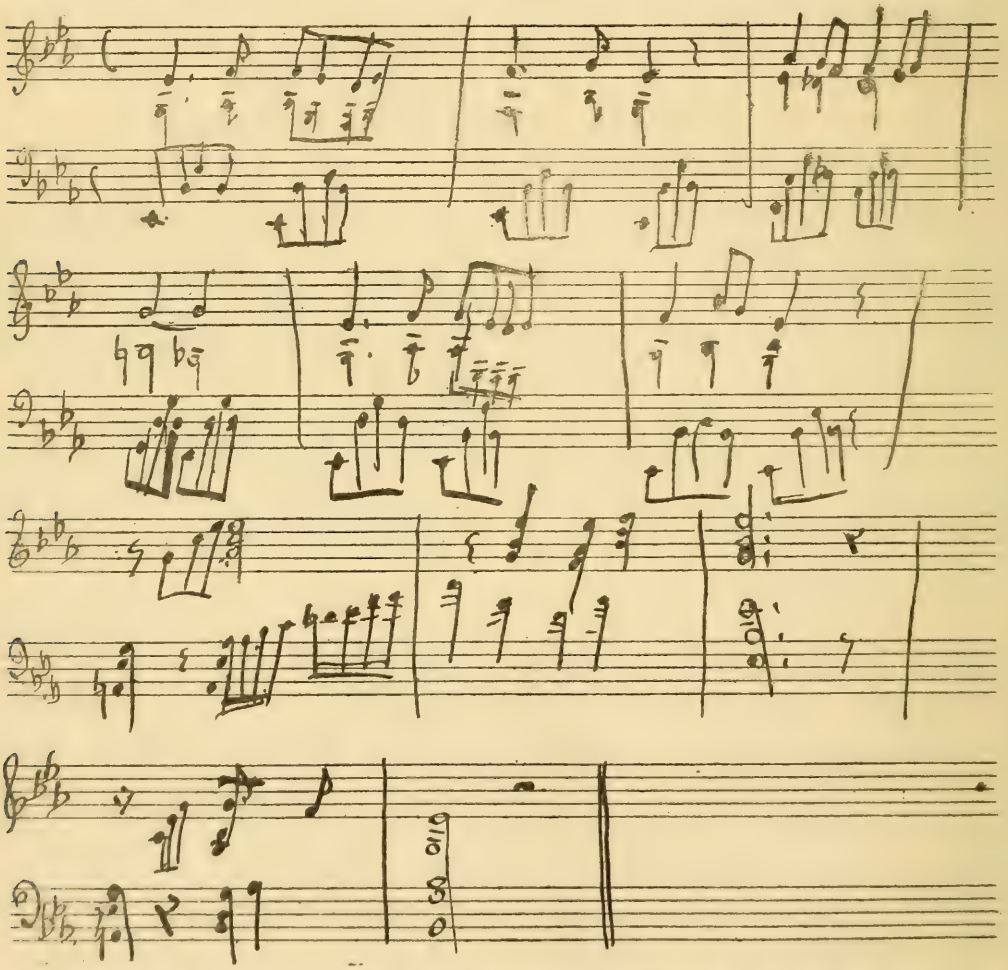
Dès qu'il vit André son admiration ne connut plus de bornes : il sautait de joie, il trépignait d'admiration en parcourant les manuscrits ; oh ! comme malgré tout, malgré ce que je sentais de dangereux pour notre repos dans ce talent exceptionnel, dans ces manifestations artistiques si étranges, malgré ma crainte de l'inconnu vers lequel je me sentais entraîné comme je frémissais en songeant que c'était quelque chose de moi un peu moi en somme, mon enfant dont les œuvres bouleversaient ainsi un homme éminent et considéré de tous.

Il se précipita vers le piano et avec des doigts énormes aux ongles rongés martela des accords de toutes les formes, de toutes les dimensions dans le haut et le bas du clavier avec des dissonances terribles. André énonçait immédiatement les notes constitutives de chaque accord sans jamais se tromper.

En courant, M. Ratin passa dans sa vestibule et s'emparant d'une mailloche se mit à frapper à coups redoublés sur un gond chinois. André semblait attentif : " Mais, dit-il, il y a plusieurs sons dans ce son. " — " Il a raison, cria M. Ratin de son vestibule ; il y a plusieurs sons. Saint-Saëns enfant l'avait trouvé ; cet enfant est un nouveau Saint-Saëns. — Il me parut que M. Ratin devait exagérer, mais comme une de ses filles, jupe courte et catogan, entrait précisément au salon : Hein, Florise, tu as entendu ; il t'en bouche un coin ce petit là. " Car M. Ratin affectionne certaines expressions vulgaires qui lui donnent l'air dégagé, et augmentent son influence.

Pour finir il installa André à son bureau, devant une feuille de papier à musique : immédiatement et sans hésitation comme sans ratures avec une vitesse et une netteté que je ne peux pas, moi, ne pas considérer

comme étonnantes l'inspiration surgit dans le cerveau de mon fils et le papier se noircit à vue d'œil ; toute la famille de M. Ratin était entrée sur les entrefaites : la mère et un tas d'enfants de tous les âges — Dieu bénit les nombreuses familles, dit habituellement M. Ratin — serrés les uns contre les autres autour de nous et retenant leur souffle avec une quasi anxiété. André ne voyait personne: il écrivait, hors de la réalité et c'était tout de même quelque chose de prodigieux que ce petit, mon petit, créant ainsi de la musique.



" Ah ! ah ! répétait M. Ratin, qui ne s'arrêtait de marcher en écartant sa femme et ses enfants d'un geste saccadé ; il vous en bouche un coin ce petit-là. "

" J'ai fini, " s'écria André. M. Ratin saisit la feuille de papier, la parcourut du regard, puis se jettant au cou de mon fils et l'embrassant à perdre haleine : " Tu es un musicien, tu es un grand musicien, bégayait-il ; tu seras un nouveau Mozart, oui, oui, un nouveau Mozart ; tu verras, retiens ma prédiction, retenez-la tous ; je sais ce que je dis ; je ne me laisse pas emballer ; ceux qui n'ont pas de talent je ne suis pas long à les f..... à la porte ; mais celui-là ce n'est pas un talent, c'est un génie, c'est un prodige, c'est ..... " les mots manquaient à Monsieur Ratin.

Quand il se fut un peu calmé, il me dit : " Monsieur, vous seriez un criminel de ne pas cultiver les étonnantes dispositions de votre fils ; à partir d'aujourd'hui, je l'adopte — musicalement ; il viendra tous les jours travailler avec moi ; je lui apprendrai les secrets de l'harmonie, de la fugue, de la composition, de tout quoi, et mes filles s'y mettront aussi, toi Marguerite, tu le prendras pour le piano, toi Florise, pour le violon, — ah ! ah ! nous en ferons de la besogne. Hein, monsieur !

J'étais confondu devant l'obligeance de M. Ratin ; cependant je me sentais inquiet ; certes, je ne doutais plus maintenant de la valeur de mon fils, puisqu'une personne compétente l'affirmait aussi hautement, mais je doutais de moi ; il me semblait qu'il y avait quelque chose de brisé dans notre famille : André cesserait de me considérer comme son père — cela a l'air extraordinaire ; c'est cependant bien le sentiment que j'éprouvais, — et puis, et puis il faut bien le dire, je redoutais les conséquences pécuniaires d'une vie orientée exclusivement vers la musique. Il y avait tout un ensemble de faits qui se présentaient à moi, d'une façon confuse encore, mais où je ne voyais rien de bon : des faits de tout ordre. Qu'est-ce que vous voulez ? Je me suis toujours trouvé si heureux de mon existence modeste et paisible que je ne pouvais envisager froidement un déclassement aussi radical. D'ailleurs un artiste n'est jamais sûr de percer ; alors il devient un malheureux, un besogneux stupidement vaniteux, un être plus ou moins raté, qui ne peut se contenter du rôle secondaire de professeur lorsque durant son enfance il s'est baigné l'intelligence dans ce beau rêve : être compositeur !

* * *

Et pourtant j'acceptai la proposition de M. Ratin, et tous les jours mon fils alla travailler chez lui. Je subis l'entraînement des forces multi-

ples qui pesaient sur moi pour accroître encore, la superactivité musicale d'André. Tous les petits événements étaient relevés, qui soulignaient son intelligence et sa délicatesse, et c'était des irruptions de la famille Ratin dans mon petit appartement pour me raconter avec des détails et encore des détails, ses reparties ou ses étonnements.

Un jour il avait eu de la peine à comprendre un point très subtil d'harmonie — après tout était-il subtil, je n'en sais rien — enfin, il ne l'avait pas très bien compris. Le lendemain il apporta à M. Ratin une page de musique où se trouvait résolue la difficulté en question, et il avait donné comme titre à son petit morceau : " J'ai compris la leçon de M. Ratin. "

Une autre fois, M. Ratin avait laissé un réveil-matin sur son bureau. André composait sous la surveillance agitée de son professeur, il lui dit tout à coup : " Monsieur, arrêtez donc votre réveil, cela casse le rythme. "

Une autre fois, Mme Ratin, ayant servi du thé et des gâteaux à mon fils lui demanda de lui écrire quelque chose spécialement pour elle. Il mangea d'abord avec attention les gâteaux, but sa tasse de thé et griffonna en cinq minutes une dizaine de lignes, au dessus desquelles il mit cette dédicace : " à Madame Ratin, son petit ami qui lui compose ses sentiments. "

Un jour cependant le professeur et l'élève furent en désaccord. De lui-même, André ignorait la barre de mesure ; il se contentait de couper les rythmes ; lorsque M. Ratin lui eut expliqué le mécanisme de la mesure il s'étonna : " Mais, dit-il, cela ne concorde pas avec le rythme ; c'est donc faux. " Je sentis que cet esprit révolutionnaire avait été fort désagréable à M. Ratin, qui aime et respecte les usages établis et tient à cœur de soutenir toutes les croyances, et de ménager en un mot la chèvre et le chou.

* * *

Mais l'événement le plus caractéristique, celui qui m'a amené à écrire ces quelques pages, le voici.

Devant les objurgations de M. Ratin, j'étais presque décidé à abandonner ma situation et à partir pour Paris, afin de permettre à mon fils de donner libre cours à son tempérament musical. Oh ! cela, il m'avait

fallu du temps pour l'admettre, simplement même l'imaginer. Vous pensez: abandonner une position honorable, et en somme suffisante, pour l'aléa d'une situation imprécise, d'un inconnu qui pouvait être beau, mais qui pouvait aussi me donner de terribles déceptions. Seulement, je me disais : André est sûr, lui, de se faire connaître, très rapidement, de parvenir à la gloire, par conséquent ce que je perdrais d'un côté, je le gagnerai de l'autre, et en plus, j'aurais contribué à développer la valeur artistique de mon fils.

Et c'est à ce moment qu'arriva le journaliste de Paris. Quel journaliste ? Oh ! son nom importe peu ; c'était un journaliste qui avait un grand nez, qui était très poseur, et qui ayant entendu parler du petit prodige, du nouveau Mozart — car M. Ratin avait fait passer des informations dans la presse — était venu pour l'étudier lui-même et s'assurer qu'il n'y avait pas d'exagération ou de bluff organisé.

Il écouta minutieusement toute la série des expériences que M. Ratin aimait tant recommencer dès qu'il en trouvait le prétexte, examina les manuscrits d'André, lui fit composer quelques lignes de musique, s'informa avec précision de la littérature musicale, qu'on lui avait fait connaître ou qu'il avait entendu, puis me prit à part avec M. Ratin et me parla ainsi :

" Il est certain que votre fils a un tempérament musical tout à fait remarquable ; le nier serait nier l'évidence ; mais il ne faut pas vous y tromper, Monsieur. Le fait d'*entendre* les sons et de les nommer n'a que des rapports très secondaires avec la musique ; c'est si vous le voulez de l'*Inaudisme* musical. Inaudi pouvait faire les opérations arithmétiques les plus fantastiques ; il n'a jamais pu résoudre un problème de mathématique même élémentaire. Ainsi, votre fils entend les accords les plus compliqués, les plus bizarres, énonce immédiatement la ou les notes qui se trouvent dissimulées dans le bruit le plus neutre ; il pourrait très bien n'être pas capable de comprendre ou d'écrire une phrase musicale.

Il n'en est rien fort heureusement ; il comprend et écrit couramment en musique. Qu'écrit-il ? Toute la question est là. Il me semble bien que dans ce que vous m'avez montré, il n'y avait aucune originalité, que c'était une série non pas même d'imitations mais de reproductions d'œuvres antérieurement entendues. Avez-vous remarqué que je me suis informé de la progression que vous aviez suivie dans sa culture musicale et de l'ordre de présentation des auteurs classiques et modernes. Hélas !

j'ai noté de suite une ressemblance évidente entre telle page manuscrite et telle sonate de Mozart, entre telle autre page et telle romance de Gounod.

Nous serions donc tout bêtement en présence d'un cas de *phonographisme* musical ; que l'expression ne vous froisse pas ; une telle faculté est tout à fait exceptionnelle ; on peut même la considérer comme prodigieuse ; seulement il faut apporter une extrême attention dans les déductions qu'il convient d'en tirer.

A-t-on le droit le prononcer le nom de Mozart devant votre fils : je réponds et de façon catégorique : non. A 7 ans Mozart faisait du Mozart ; ce qu'on peut dire de plus flatteur de votre petit phénomène, c'est, qu'à 7 ans il fait du Mozart.

— M. Ratin ne se tenait plus de voir ainsi démolir son protégé, celui en qui il avait mis toutes ses complaisances: " Mais enfin Monsieur, vous n'allez tout de même pas nier que cet enfant ne soit un musicien étonnant ? "

Le journaliste haussa imperceptiblement les épaules ; son grand nez fut agité d'un frémissement nerveux : " La question est beaucoup plus terre à terre ; voici un cerveau enfantin où apparaissent des signes non équivoques d'organisation musicale ; ces signes sont-ils assez décisifs pour qu'une famille se déracine afin de permettre à ce cerveau de se développer entièrement, musicalement parlant. Je vous ai dit ce que je pensais : libre à vous, Monsieur, d'avoir une autre opinion. "

Puis se tournant vers moi : " Faites-lui donc bêcher la terre ou ramer des choux pendant une dizaine d'années ; si, au bout de ce temps, il aime encore la clef de sol, eh ! bien, on le présentera à Gédalge, qui lui fera faire de la musique — sans littérature ni peinture. "

Et le journaliste s'en alla son grand nez au vent, et l'air toujours insupportablement poseur.

* * *

Maintenant je suis seul ; il faut nuit ; tous dorment chez moi ; je repense à ce qui s'est passé depuis un an et que j'ai vaguement retracé. Comment me reconnaître dans ces avis contradictoires. Je hais ce journaliste qui a soufflé sur mes illusions — mais sont-ce bien des illusions ? Je hais ce M. Ratin qui a orienté mon pauvre gosse sur une voie doulou-

reuse — mais il y a tout de même des musiciens qui réussissent. Je me hais moi-même d'avoir subi des pressions extérieures et de n'avoir pas su dominer les événements par ma volonté.

Que va-t-il advenir de nous ? Ah ! j'aimais écouter la vie, j'aimais voir la vie ; je l'écoute et je la vois en ce moment. J'adorais ma paix, mon humble paix ; qu'est-elle devenue ? Je m'attends à des destinées étranges. Je vais sans doute partir, nous allons partir ; reviendrons-nous, resterons-nous là-bas ?

Est-ce bête toutes ces phrases de roman ; et dire que c'est ma vie, notre vie, oui, notre vie à tous les quatre qui s'émiette, qui se disperse ou qui va peut-être se recroqueviller dans la pénurie morose d'un foyer de miséreux mangeant des rêves.

Pour copie conforme
JEAN LAPORTE.

DÉCENTRALISATION MUSICALE[1]

Si elles connurent des chances diverses, elles furent dans tous les cas bien mal encouragées par les POUVOIRS PUBLICS. Pour s'en convaincre, il suffit de parcourir l'unique chapitre qui, dans le budget des Beaux-Arts, traite de la décentralisation ; on comprendra mieux ainsi combien difficile peut être le moindre progrès en cette matière.

Crédit demandé pour l'exercice 1912	108.500 fr.

Il se décompose de la façon suivante :

Association artistique (concerts Colonne)	15.000 fr.
Société des Nouveaux concerts (concerts Chevillard).	15.000 „
Société nationale de musique	2.000 „
Œuvres de décentralisation artistique	28.000 „
Théâtre de l'Œuvre	3.000 „
Concerts populaires à Paris et dans les départements .	31.000 „
Association pour le développement du chant choral et de l'orchestre d'harmonie	13.500 „

De l'examen de ces chiffres il résulte qu'une somme de 28.000 fr. seulement est prévue pour les œuvres de " décentralisation artistique " et sous cette rubrique il ne faut pas comprendre les théâtres de province. Par œuvre de " décentralisation artistique " on entend en effet :

Les théâtres populaires de la *Mothe-Saint-Héraye* (Deux-Sèvres), la *Société Lyonnaise des grands concerts*, les théâtres populaires ou aux champs d'Aulnay-sous-Bois; Bussang, dans les Vosges; Ploujéan, dans le Finistère; les représentations aux arènes de Nimes et de Béziers ; le théâtre antique

[1] Voir S. I. M. du 15 avril.

d'Orange ; le théâtre populaire du Saut-des-Cuves, à Gérardmer ; le théâtre de la nature de Cauterets ; et diverses petites sociétés.

Ces différents théâtres populaires, en plein air, ou de la nature, reçoivent ainsi des allocations de 500 francs environ. Le théâtre de la nature de Cauterets obtient 500 francs, Béziers touche une somme de 1.000 francs, et, plus favorisé, le théâtre antique d'Orange obtient une subvention de 5.000 francs.

Ce ne sont là que des manifestations intéressantes au point de vue de la décentralisation théâtrale ; mais elles ne serviront jamais de débouchés " sérieux " pour les compositeurs arrêtés aux portes de la capitale.

Il faut donc trouver d'autres centres décentralisateurs, et nous en arrivons ainsi au seul moyen pratique d'une véritable décentralisation musicale : *par les théâtres de province.*

Nos théâtres de provinces peuvent être nos meilleurs agents de décentralisation musicale. Est-ce dire qu'ils n'ont jaimais faits d'efforts en ce sens ? Nullement. Rappelons que Lyons a plusieur fois donné des premières avant Paris, et de même Rouen, Marseille, Nice... Mais ce sont là des exemples isolés, est une décentralisation exceptionnelle incomplète, et qui ne s'applique qu'à certains privilégiés.

Qu'un jeune compositeur inconnu offre son œuvre, et il sera immédiatement éconduit avec cette excuse habituelle, que " *les ressources actuelles d'un directeur de théâtre de province sont trop faibles pour qu'il courre les risques d'un échec.* "

La Raison ? Elle est dans la situation des directeurs de ces théâtres de province. Ecoutons l'un d'eux ;

" A Nantes, la ville est trop surchargée de frais et le directeur doit se contenter de piteux décors pour jouer un répertoire usé que le public, peu intéressé par les yeux, ne vient même pas entendre. J'ai essayé deux fois de faire de la décentralisation, mais comment " habiller " ces pièces ? Il n'y a rien. La subvention est raisonnable (150.000 fr.). Oui, ça a l'air gros, mais les frais sont énormes, les chœurs, l'orchestre, les ballets, tous les petits emplois sont augmentés, le public ne paye pas plus cher et les frais sont plus considérables. Avec les ressources dont je dispose, *il est impossible de créer des pièces nouvelles.*"

C'est le langage que tiennent tous ces directeurs. Les subventions municipales sont donc insuffisantes et elles servent tout au plus à couvrir les frais.

Au premier abord elles paraissent cependant considérables.

Voici les principales :

Subvention du théâtre	de Bordeaux	165.000 fr.
,,	de Marseille	230.000 ,,
,,	de Rouen	150.000 ,,
,,	de Nantes	150.000 ,,
,,	de Toulouse	155.000 ,,
,,	d'Angers	67.500 ,,
,,	de Nancy	80.000 ,,
,,	de Lille	110.000 ,,
,,	de Nice	200.000 ,,
,,	de Lyon.	300.000 ,,

Comment serait-on surpris d'ailleurs que nos théâtres de province ne puissent plus se contenter de pareilles subventions, alors que nos grandes scènes lyriques de la capitale, malgré leurs ressources multiples et de très sérieux crédits, plient sous le poids des charges telles qu'il n'est plus rare de les trouver en DÉFICIT.

Comparons à cela ce qui se passe en Allemagne, en fait de subventions théâtrales.

Opéra de Berlin.	1.125.000 fr.
(pas de droit de pauvres.)	
" de Dresde	600.000 "
(orchestre payé en plus.)	
" de Munich	312.000 "
" de Wiesbaden	500.000 "
" de Stuttgart.	315.000 "
" Carlsruhe	375.000 "
Total	3.227.000 fr.

L'autriche agit de même et si la capitale, Vienne touche une subvention de 630.000 francs, Prague reçoit également 378.000 francs.

Ces chiffres donnent la juste mesure de l'importance que nos voisins attachent à la décentralisation artistique et musicale et démontrent les sacrifices que l'Etat allemand n'hésite pas à faire.

Pourquoi ne pas les imiter, puisqu'ils sont manifestement dans la bonne voie ?

Le seul geste logique et rationel doit donc venir de l'Etat. C'est celui que nous attendons.

SOUS QUELLE FORME INTERVIENDRAIT L'ÉTAT

Deux systèmes se trouvent en présence, tous deux faisant appel à l'Etat, l'un sous forme de SUBVENTIONS, l'autre au moyen de PRIMES.

A. — Système des subventions

Ses partisans demandent aux Chambres de comprendre, *tous les ans*, au budget des Beaux-arts une SOMME FIXE destinée à subventionner un nombre *limité* d'œuvres inédites représentées sur les théâtres de province. C'est le système qui existe actuellement en Allemagne. Nous l'avons également chez nous à L'ÉTAT EMBRYONNAIRE puisque, de loin en loin, l'Etat accorde des subventions à certains théâtres jouant telle œuvre déterminée.

C'est ainsi que grâce à une subvention de 5.000 francs "*le Vieux de la Montagne*", opéra de Canaby, put être créé à Bordeaux.

LE DANGER d'un pareil système c'est de ne pas tenir compte de *l'effort* donné par un directeur de théâtre et de ne point établir de différence entre celui qui, après avoir créé une œuvre la retire aussitôt de l'affiche, et le directeur *persévérant*.

Ne faut-il pas également redouter qu'un directeur montât pour la "frime" ou plutôt pour la "prime" une œuvre uniquement pour *augmenter les ressources de son théâtre* et sans se soucier de faire œuvre d'art.

L'application d'un pareil système exigerait donc de très sérieuses CLAUSES DE GARANTIES afin que la subvention ne pût, en aucun cas, être *détournée de sa véritable destination*.

B. — Système des primes.

C'est ce second système qui est aujourd'hui le plus en faveur auprès des compositeurs et des directeurs.

Il consiste à intéresser tout directeur au maintien sur l'affiche d'une œuvre inédite en lui accordant des primes *successives* suivant le nombre de représentations.

M. CH. SILVER (l'heureux compositeur de *la Belle au Bois Dormant*),

dont le nom est étroitement lié à toute cette campagne en faveur de la décentralisation musicale, avait conçu un projet des plus intéressants :

1° *Projet Silver.*

Ce dernier demandait à l'Etat une TRIPLE contribution :

1° Une prime pour *dédommager* le directeur le soir de la première, une prime pour le *récompenser* après un certain nombre de représentations;

2° Une indemnité accordée au compositeur et à l'auteur du poème;

3° L'exécution des décors.

Sur ce dernier point, M. Silver pensait, en effet, que les décors, praticables, accessoires pourraient rester la PROPRIÉTÉ EXCLUSIVE DE L'ETAT et que celui-ci posséderait ainsi en peu d'années une riche collection de décors qui, du jour où ils seraient réclamés à Paris, formeraient un fonds précieux capable d'aider puissamment à la création d'un THÉATRE LYRIQUE ou d'un OPÉRA POPULAIRE depuis longtemps réclamé.

Et M. Silver ajoutait, en ce qui concerne l'exécution de ces décors, qu'il y aurait peut-être lieu, pour créer une ÉMULATION favorable aux progrès de la décoration théâtrale, de mettre leur exécution AU CONCOURS chaque année.

On ferait parvenir, en temps utile, aux décorateurs de la province et de Paris, qui en feraient la demande, les renseignements nécessaires à la composition des maquettes et celles-ci *seraient exposées au Salon d'automne et choisies par un jury.*

2° *Projet du groupe de la musique*

Un certain nombre de compositeurs ont reproché à M. Silver de faire intervenir l'État dans une question qui touche plutôt aux attributions naturelles d'un directeur de théâtre et ils ont énergiquement repoussé l'idée de confier à l'État l'exécution des décors d'une œuvre inédite. Mieux vaudrait, disaient-ils, *augmenter* le chiffre des primes et se montrer plus rigoureux pour récompenser un ouvrage que de donner à l'État un rôle qui ne saurait lui convenir et qui n'appartient qu'au directeur.

Ils trouvaient également mauvais de faire voyager des décors toujours *fragiles* et d'en priver ainsi en même temps le théâtre qui, après avoir connu un succès, serait dans l'impossibilité de donner à nouveau la même

pièce, quelques années plus tard, puisque ces décors auraient été repris par l'État.

Pour ces motifs, — et d'autres encore, — le groupe de la musique sur les conclusions de MM. *Xavier Leroux* et *Adolphe Aderer* s'en tint au double principe des primes " échelonnées " et de l'indemnité au compositeur et à l'auteur du livret.

C'est le système que j'aurai l'honneur de proposer à la Chambre, en invoquant l'autorité de l'Association des auteurs, du Groupe de la musique et de l'Académie des théâtres, qui se sont ralliés à un projet unique : celui qui fait l'objet de cet exposé.

THÉATRES POUVANT PRÉTENDRE AUX PRIMES

M. Silver, dans son projet employait la formule suivante : " *les villes capables de devenir centres de décentralisation sont celles qui par la bonne organisation de leurs théâtres municipaux, offrent aux compositeurs toutes garanties de voir leurs œuvres bien défendues.* "

A cette définition que M. Silver faisait suivre d'un certain nombre de prescriptions " restrictives " le groupe de la musique a substitué la règle suivante :

" Tout théâtre de France ayant un orchestre, des chœurs, et une troupe lyrique sédentaire pourra, alors qu'il ne recevrait pas de subvention municipale, concourir pour la prime. "

GARANTIES DEVANT ENTOURER LA DÉCENTRALISATION MUSICALE

1° *Délégués des Beaux-Arts. — Presse*

Le rôle de l'Etat ne serait pas de fournir uniquement aux théâtres de province DES CRÉDITS.

Il faudrait pour donner à une " première " tout l'éclat désirable suivre encore L'EXEMPLE DE L'ALLEMAGNE.

Là, un haut dignitaire de la Cour assiste aux représentations des œuvres nouvelles et fait chaque année un rapport très complet sur les pièces jouées dans l'Empire.

Chez nous, le Ministre des Beaux-Arts devrait donc se faire représenter par des délégués officiels.

Quant à la GRANDE PRESSE parisienne elle aurait le devoir de rendre compte des " premières " et de leur donner la publicité et l'importance

qu'elle accorde aux ouvrages nouveaux créés sur nos grandes scènes subventionnées.

Il ne faut en effet jamais perdre de vue que le meilleur moyen de retenir en province les compositeurs c'est d'entourer leurs œuvres de tout l'éclat qu'elles eussent connu à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique.

2° *Commission de décentralisation*

Il est rationnel, dans une réforme comme celle de la décentralisation musicale, de prévoir un organe de contrôle et d'exécution. Ce serait là le rôle d'une " Commission de décentralisation " qui *constaterait* et *récompenserait* par les primes les efforts faits par les directeurs des théâtres de province ayant représenté des œuvres inédites.

Composition de la Commission de décentralisation

Cette Commission se composerait de :

1° M. le Ministre de l'Instruction publique ou son représentant ;

2° M. le Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts ou son représentant ;

3° M. le Rapporteur du budget des Beaux-Arts au Sénat ;

4° M. le Rapporteur du budget des Beaux-Arts à la Chambre ;

5° Le Commissaire du Gouvernement près les théâtres subventionnés;

6° L'Inspecteur général de l'enseignement musical ;

7° Trois auteurs et trois compositeurs désignés par la Commission des auteurs et des compositeurs dramatiques.

Attributions de la Commission de décentralisation

Lorsqu'une œuvre inédite serait représentée sur un théâtre de province, la Commission désignerait TROIS de ses membres pour assister à la première représentation de l'œuvre nouvelle et juger si elle a été donnée d'une façon digne de l'œuvre, du public et de l'art.

L'un de ces trois délégués présenterait *dans les huit jours* un rapport à la Commission convoquée à l'effet d'attribuer la prime au directeur qui aurait monté l'ouvrage.

Quand le rapport rendrait hommage à l'exécution de l'œuvre dans les conditions d'art ayant satisfait les délégués *cette prime* SERAIT ACCORDÉE.

Un directeur qui n'aurait pas été jugé digne de toucher la prime pour l'exécution d'un premier ouvrage nouveau pourrait à l'occasion d'un

second ouvrage présenté dans la même année, solliciter, mériter et obtenir la prime.

EFFORT PÉCUNIAIRE A FOURNIR PAR L'ÉTAT POUR LA DÉCENTRALISATION MUSICALE.

C'est la dernière partie de cette étude ; c'est aussi la plus délicate, puisqu'elle a trait aux crédits nécessaires pour réaliser la décentralisation musicale.

Et je suis loin de partager sur ce point les exigences par trop exagérées de quelques décentralisateurs dont les intentions sont excellentes, mais qui voient trop en grand. Or il ne faut pas perdre de vue que l'État *reculera toujours devant un sacrifice pécuniaire trop considérable*, lui qui déjà — et nous en avons la preuve — réserve des crédits insignifiants dans le budget des Beaux-Arts aux œuvres de décentralisation.

Voilà pourquoi la meilleure tactique à observer en cette matière, pour réaliser notre projet, me semble être celle qui, s'inspirant d'une sage réserve, ne demanderait à l'Etat que le strict nécessaire.

Il faut donc écarter le vœu émis par M. Saugey qui, interviewé sur cette question de crédits, répondait :

" A mon avis, 100.000 francs ne suffisent pas, il faudrait 300.000 à 500.000 francs à répartir dans les vingt plus grandes villes de France, selon l'importance de chacune. De cette façon, tous les compositeurs et auteurs pourraient tous les ans voir vingt de leurs œuvres jouées. "

Le groupe de la musique — et j'adopte entièrement ses conclusions — demande un crédit beaucoup plus modeste.

C'est ainsi que MM. Xavier Leroux et Aderer prévoient une somme de 90 à 100.000 francs en faveur des théâtres de province, à incorporer tous les ans au budget des Beaux-Arts.

Voici comment joueraient les subventions :

1° Subventions échelonnées :

A la 1re représentation	1.000 fr. par acte
A la 5e représentation	1.000 „ —
A la 10e représentation	1.000 „ —
2° Indemnité au compositeur	1.000 fr.
Indemnité à l'auteur du poème	500 „

Si on prend comme exemple type une pièce inédite en 4 actes ayant

été jouée au moins dix fois, on peut donc établir de la façon suivante le crédit total à accorder au directeur de théâtre ayant monté cet ouvrage :

Pièce lyrique en 4 actes :

Le soir de la 1re représentation	4.000 fr.
Le soir de la 5e représentation	4.000 „
Le soir de la 19e représentation	4.000 „
Indemnité au compositeur et à l'auteur du poème . .	1.500 „
Total.	13.500 fr.

En admettant que 8 théâtres de province créent chaque année un ouvrage nouveau chacun, que chacun de ces ouvrages compte 4 actes et soit joué 10 fois, ce serait donc (avec les frais de séjour des compositeurs et auteurs) une somme d'environ 108.000 francs à inscrire au prochain budget.

Un crédit de 108.000 francs serait nécessaire mais suffisant pour permettre à huit théâtres de province de représenter environ tous les ans de 30 à 32 actes nouveaux. Or, les théâtres subventionnés (Opéra et Opéra-Comique) doivent (de par leurs cahiers des charges) en représenter 20 tous les ans.

On obtiendrait donc, par la réforme dont je viens d'esquisser les grandes lignes, la représentation globale et obligatoire de 52 actes nouveaux tous les ans. *Quel excellent débouché pour la " surproduction " actuelle.*

Telles sont les CONCLUSIONS qui, je l'espère, seront adoptées par la Chambre. Elles marqueront le réveil d'une réforme depuis longtemps attendue et que la crise actuelle rend indispensable. Un premier pas a d'ailleurs été fait et, au cours de la dernière discussion du budget des Beaux-Arts, *sur ma proposition*, la Chambre a voté un crédit de 25.000 francs à *titre d'essai.*

Cet essai, je souhaite que notre très distingué Sous-Secrétaire d'Etat le tente le plus rapidement possible sur une scène provinciale en subventionnant une œuvre inédite; il aura fait ainsi une première application de la réforme que la Chambre se doit à elle-même de réaliser complètement.

Pour cela il faut qu'elle porte à 108.000 francs le crédit qu'elle a prévu cette année, pour les théâtres de province et qu'un nouveau chapitre dans le budget des Beaux-Arts se trouve ainsi ouvert.

Certes, nul plus que moi ne désire être *économe* des deniers publics, et je connais trop le poids de notre budget pour ne pas réfléchir et

hésiter devant toute réforme se traduisant par un supplément de dépense.

Mais je crois qu'il est des *sacrifices nécessaires* et que nous commettrions une faute lourde en compromettant dans une pensée d'économie, que le pays ne comprendrait pas, notre patrimoine artistique et musical.

Notre devoir est donc de nous attacher à ce problème de la décentralisation, de ne pas perdre de vue qu'il est aujourd'hui le seul moyen de protéger, de sauver auteurs et compositeurs français, en un mot de favoriser notre école musicale dont la floraison est d'une variété et d'une richesse si grandes qu'on en chercherait en vain l'équivalent dans les autres pays.

Il ne faut pas rester plus longtemps *en arrière* de ces nations qui nous fournissent des exemples significatifs.

Ce n'est pas en présence des efforts si considérables que font l'*Allemagne* et l'*Italie* que la France peut renier tout son passé artistique et compromettre, par son indifférence et sa parcimonie, ce qu'il y a de plus pur dans son génie.

Aussi l'œuvre de la décentralisation musicale *doit-elle s'accomplir* AU PLUS TÔT ; au plus tôt, il faut réveiller, il faut protéger les théâtres de province, car à côté de la capitale il y a le pays tout entier.

Nous ne sommes plus au bon vieux temps où le poète Villon disait :

Il n'est bon bec que de Paris.

H. AURIOL,

député de la Hte Garonne, Sécrétaire de la Chambre.

LANDORMY (Paul). — *La musique d'église.* Traduction de l'ouvrage allemand du Dr. Weinmann (Paris, Paul Delaplane, 1912, in-12° de 221 pp. Fcs 1,60).

Clair, substantiel, compétent, ce volume, où l'érudition allemande donne la main à la science française, est le premier d'une collection, qui abordera l'histoire musicale du côté des *genres*, et qui ne cache pas sa volonté nettement vulgarisatrice. La direction de notre éminent collègue Paul Landormy nous garantit l'entière probité de cette entreprise utile.

On sait que le livre du Dr. Weinmann est un accessible résumé de l'histoire de la musique à l'église. Depuis ses origines syriaques et juives, jusqu'à sa décadence présente, le chant sacré de notre Occident a subi deux mille ans d'évolution, dont le spectacle est infiniment instructif. Cette description est présentée ici avec simplicité et méthode, par un esprit au courant de l'état de la science, et qui reste dans le domaine des faits positifs. C'est là un excellent volume d'enseignement secondaire, comme il en faudrait beaucoup en musique.

Un mot — que je voudrais gros — contre l'éditeur, qui n'a pas craint de présenter MM. Weinmann et Landormy sous un habit aussi humiliant. Format, couverture, papier typographie, tout est affligeant dans ce volume, qui traite de beauté. Il est vrai qu'il s'agit d'une classe moyenne et populaire de lecteurs. Pour le peuple tout est bon, n'est-il pas vrai ? Nou sommes en pays de démocratie.

J. E.

JOACHIM (Joseph). — *Briefe von und an J. Joachim.* Bd. I. (Berlin, Julius Bard, 1911, in-8° de 478 pp. Mk. 8,50).

Voici au contraire un volume dont la seule couverture, en son audacieux jaune serin, sous son titre fleuri d'un vert profond, engage l'amateur. On l'ouvre; on y trouve une parfaite mise en page, un style typographique impeccable, de jolies illustrations. On lit, et l'on découvre le roman d'une âme altière. L'intérêt historique achève ce que la curiosité artistique avait commencé.

Il n'est pas possible, en un brusque compte-rendu, de plonger le lecteur dans l'atmosphère sentimentale qui se dégage de cette correspondance volumineuse. Lorsque les deux volumes suivants auront paru et que nous aurons devant nous les quinze cents pages de ce monument épistolaire, nous essaierons de montrer la grandeur de cet artiste qui gravit le chemin d'une longue carrière, entouré de la sympathie des musiciens du XIXe siècle. C'est Schumann, et

c'est Liszt, Berlioz, qui traitent Joachim en ami et c'est Brahms et Wagner qui le tutoient en camarade dans ces lettres (1842 à 1857), et auxquels le violoniste répond en toute franchise, avec une sincérité qui va parfois jusqu'au courage. Peu à peu la vocation de l'artiste se précise au contact de ces hommes illustres, et à la fréquentation journalière des œuvres de Beethoven. Mais, dès le début, une irrésistible volonté, qui se trouve si souvent au fond des âmes israélites, guide Joachim vers la réalisation d'un idéal artistique très net, qui n'est ni tout à fait classique, ni réellement romantique. On demeure stupéfait, en lisant aujourd'hui ces lettres, de la maturité de ce jeune violoniste, qui avoue lui-même son manque de culture littéraire. Joachim dès 1850, a senti les points faibles du romantisme, il a jugé Brahms d'une façon presque définitive, et il a exactement vu se lever l'étoile de Sébastien Bach. Et dans ce courant qui emportait alors la musique bien loin de Rossini et de Meyerbeer, il semble être resté parfaitement conscient de lui, parfaitement lucide. Le cas Joachim est à la fois typique et réconfortant. On voit rarement, à travers les correspondances que la librairie a l'indiscrétion de nous présenter, une âme d'homme aussi belle, aussi impressionnante. J. E.

WASIELEWSKI (Waldemer von). — *Das Violoncell und seine Geschichte.* Seconde édition de l'ouvrage de W. J. von Wasielewsky (Breitkopf, 1911, in-8° de 255 pp. Mk. 6).

Paru il y a vingt ans, cet ouvrage avait besoin d'être remanié. Le fils de l'auteur l'a remis au courant, en s'appuyant sur les travaux d'Eitner et d'Einstein. Il s'est efforcé de compléter la liste des violoncellistes du XIXe siècle, et il se plaint de n'avoir pas rencontré dans ses recherches auprès des musiciens modernes un grand empressement. Cela se comprend ; il est resté chez lui.

En réalité ce volume ne répond pas au besoin que nous avons d'une bonne histoire du violoncelle. Il n'est plus possible aujourd'hui de faire de l'histoire musicale en chambre. M. de Wasielewski vient de s'en apercevoir. Il faut se déplacer, courir après le document qui fuit, compulser les bibliothèques. Il n'est pas admissible par exemple d'expédier les origines du violoncelle en Italie au XVIIe siècle en disant : " Le v. dut pourtant être connu de l'Italie vers cette époque (celle de Prætorius), car Eitner cite un imprimé de 1641, où il en est fait mention, et des œuvres de Freschi de 1660, où il est nommé *violoncino* ". Une pareille méthode ne nous conduit pas loin !

Le problème est tout autre que ne ferait croire cette honnête nomenclature et cette étude à la Fétis. Alors que dans l'aigu les violes et les violons répondant chacun à un idéal différent de sonorité se sont séparés à l'amiable, et se sont ensuite succédés dans l'histoire, la gambe et la violoncelle, tous deux de registre moyen, tendant vers le grave, se sont livrés à une concurrence acharnée, dont on ne connaît pas encore les débuts, dont on n'a pas précisé les causes, et dont le conflit, extrême vers 1715, n'est pas encore tout à fait terminé. Comment expliquer ces faits, par les textes, par les œuvres, par les dates, par les instruments, par les hommes, et par les considérations de l'esthétique, de l'acoustique et de la physiologie. Voilà ce qu'un historien devra nous dire, s'il est à la fois compétent en lutherie et en musique, à la fois armé des secours de la bibliographie et de la science exacte. Ce jour-là nous aurons une histoire du violoncelle. J. E.

SCHEURLEER (F. Dr. D. F.). — *Het Muziekleven van Amsterdam.* ('s Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1912, in-fol. de 126 pp.).

Notre vaillant et généreux collègue de La Haye, ne recule devant aucun sacrifice lorsqu'il s'agit de musicologie. Il ne lui suffit pas d'avoir formé une des plus somptueuses bibliothèques musicales de l'Europe, il veut encore que le public profite de ses trésors et de ses connaissances.

Il réunit, en ce présent infolio, les éléments de la vie musicale à Amsterdam au XVIIe siècle, et nous fait assister, par le texte et par l'image, au grand siècle de la musique hollandaise.

A vrai dire la Hollande se trouve, à cette époque, dans une singulière position à l'égard de la musique. Elle est un merveilleux terrain de culture pour le microbe sonore, mais elle ne donne pas à l'histoire des noms de tout premier ordre. On cite Sweelinck, on entrevoit des écoles, dont l'influence se fait sentir sur les virginalistes anglais, et sur les luthistes français ; on pense aux modestes Beethoven qui murissaient en quelque coin la gloire future de l'auteur de la *Neuvième*. Mais on cherche en vain un type de musique proprement hollandaise. Ceux qui voudront connaître les causes de ce phénomène historique liront avec fruit l'ouvrage de M. Scheurleer (qu'ils auraient peut-être préféré en allemand). Ils trouveront là des vues générales, des documents nouveaux sur les manifestations publiques de l'art (concerts, théâtres, corporations), sur la musique de chambre, sur les facteurs, les instruments, et les éditeurs, enfin une remarquable bibliographie, qu'on attendait en vain jusqu'à présent.

Cent quatorze splendides reproductions font de ce volume un modèle pour nos éditeurs (j'allais dire nos *hésiteurs* de musicologie) toujours si timorés et si éloignés de l'amour de l'art.

J. E.

JOLIZZA (W. K. von). — *Das Lied und seine Geschichte* (Wien und Leipzig, A. Hartleben, 1910, in-8° de 691 pp. Kr. 12).

Tous les peuples chantent et ont chanté, et le lied, dans son acception la plus étendue, résume en lui-même l'histoire de la musique. Il faut cependant une limite à toutes les études. L'auteur ne nous conduit ici que d'Olympos à Hugo Wolf, et encore se borne-t-il à l'Allemagne lorsqu'il parvient aux temps modernes. On doit donc s'attendre à trouver dans ce livre une grande abondance plutôt qu'une étroite limitation. Et d'ailleurs, l'effort du lied touche à celui de la musique d'église ; il n'est étranger ni à Guy d'Arezzo ni à Philippe de Vitry ; les trouvères, troubadours, Minnesänger, lui furent indispensables ; plus tard les réformes florentines servirent ses fins ; et nous le voyons triompher avec les Allemands du XVIIe siècle, les Hassler, les Albert, les Krieger, les Erlebach... Il a trouvé là son meilleur terrain de culture.

Mais, au fait qu'est-ce qu'un lied ? Comment le distinguer du canto et de la chanson ? L'auteur nous laisse pressentir ces définitions, il nous offre les moyens de les formuler, c'est à dire la documentation qui nous permettra de rêver à cette évolution d'une forme mélodique universelle et cependant si particulièrement germanique.

J. E.

VOIGT (Dr. Woldemar). — *Die Kirchenkantaten J. S. Bachs* (Stuttgart, J. B. Metzler, 1912, in-8° de 176 pp.).

M. le Professeur Voigt semble être un bon esprit, plein de jugement et qui s'est rendu compte, sans doute par la pratique, des difficultés que soulève l'exécution des œuvres de Bach. J'ai rarement vu traîter ces problèmes de musicologie avec autant de modération, avec un sens plus droit. Peut-être pourrait-on reprocher à M. V. un peu trop de sympathie pour les solutions provisoires et les compromis faciles entre la pratique moderne et l'histoire. Mais il faut considérer que ce volume s'adresse aux organisateurs de concerts, à ces Sociétés Bach, qui se forment maintenant un peu partout, et qui du jour au lendemain, se trouvent en présence de toutes les difficultés que de la musique rétrospective.

Comment envisager ces cantates, leurs textes, leur instrumentation, et en particulier leurs bois et leurs cuivres ? Comment traiter l'accompagnement, le continuo ? Comment prendre les mouvements, suivre les nuances jamais indiquées, comment phraser ? Comment enfin dégager de ces œuvres les différents aspects de la personnalité du grand homme ? Voilà des questions

qui se posent aujourd'hui et dont on commence à envisager sans parti-pris la solution probable. L'exégèse a fait des progrès dans la musique, et tout le monde paraît enfin arrivé à cette idée (très banale et très récente cependant) que Bach fut un musicien sensible, coloré, ami de la virtuosité et de l'effet, soucieux de l'exacte mise au point, et non un fâcheux qui se servait du contre-point pour donner à ses auditeurs une volée de bois vert. J. E.

PROCEEDINGS *of the Musical Association*. Session 1910-1911 (London Novello, in-8° de 154 pp. One Genua).

Chaque année ces Procès-verbaux de la Musical Association, qui est la section anglaise de notre Société internationale de musique, nous apportent une série d'intéressantes communications. Nous lisons cette fois :

E. West. L'ancienne musique d'orgue en Angleterre.

Bernard Shaw. Réminiscences d'un quinquagénaire.

Kennedy Scott. Quelques idées sur les rythmes de la polyphonie.

B. Rootham. L'orchestre moderne et la voix humaine.

N. O'Neil. La musique de scène.

H. Antcliffe. Le sens du programme.

Howard Jones. Brahms et sa musique de Piano.

W. H. Frere. Les tonalités dans la musique du haut moyen-âge. Ces communications, où l'humour anglais ne perd jamais ses droits, sont discutées en séance, et soumises à des objections courtoises, dont les procès-verbaux font mention. De telle sorte que nous assistons à de véritables assises de la musicologie anglaise, pleines de gravité, d'érudition... et de confortable. J. E.

GASTOUÉ (A.). — *Ordinarium Salutationum* (Paris, 10, rue Casette, in-12° de 96 pp.).

Les manuels de dévotion ont, de tous temps, contenu des chants divers, plus ou moins empruntés à la liturgie et souvent entièrement populaires par leur origine et par leur genre. Mais, comme le remarque notre savant collègue, pour ces chants, et en particulier pour les *Saluts*, il n'a jamais été publié de collection à la fois liturgique et pratique. Ce présent manuel est donc destiné à faciliter l'accès des chants disséminés dans de nombreuses publications. Il est le livre populaire des *chants à dévotion* comme on disait autrefois. Félicitons l'auteur d'avoir eu cette initiative, et de l'avoir réalisée avec une parfaite méthode.

GASTOUÉ (A.). — *Les Messes royales de Henry Dumont* (Paris, 10, rue Casette, 1912, in-12° de 14 pp.).

Dans cette plaquette M. Gastoué présente un aperçu historique de ces fameuses messes ; il dresse une utile bibliographie de leurs premières éditions (sujet encore peu connu) ; il indique une méthode critique de transcription, et donne enfin, en musique moderne, les messes des 1er, 2e et 6e tons. Utile supplément à l'ouvrage de Henri Quittard. J. E.

NIN (J. Joachim). — *Idées et Commentaires* (Paris, Fischbacher, 1912, in-8° carré de 240 pp.).

Il est inutile, j'estime, de présenter à nos lecteurs M. J. J. Nin. Il y a peu de temps il publiait ici même des considérations sur le clavecin d'un très vif intérêt (*S. I. M.* de déc. 1911). Nombre d'entre nous ont pû entendre les séances historiques vraiment fort bien composées que ce Professeur honoraire de la *Schola Cantorum* a données, notamment à la Salle des Agriculteurs. De plus on le connaît déjà par une brochure courte mais fort curieuse intitulée : *Pour l'Art*.

Dans cette brochure il traitait tout particulièrement de la déformation que le " virtuosisme " porte chez un certain nombre d'artistes contemporains.

Dans les études détachées qui composent *Idées et Commentaires*, M. Nin revient sur la question et il la traite avec plus de largeur non sans toutefois y joindre une note humoristique qui n'est souvent pas dénuée de charmes.

Afin de prévenir tout malentendu, disons bien vite que l'auteur est fort éloigné de contester la légitimité, disons plus, l'utilité des véritables virtuoses. C'est seulement aux faux virtuoses qu'il s'en prend, à ceux qui, par des moyens discutables, cherchent à en imposer au public. Et il faut reconnaître que ses critiques ne laissent pas que d'être assez mordantes.

Ces faux virtuoses abusent de leur tître pour " justifier leurs grimaces... et leurs sacrilèges " (p. 11). Ils sont atteints de la fureur de la nouveauté, ils veulent être des " *originaux* pur sang ! " Ils " négligent l'expression en faveur de l'adresse et de la force " (p. 68).

Tous ces défauts sont assez connus pour qu'il soit inutile d'insister. Mais ce qui est intéressant, ce sont les aperçus que M. Nin donne sur la condition actuelle des musiciens. Ces conditions pourraient bien expliquer, je ne dis pas exécuter, les aberrations de certains exécutants.

D'abord beaucoup sont d'une culture musicale-littéraire tout à fait insuffisante. C'est ce que montre très éloquemment le chapitre : L'Ancêtre (p. 17).

Puis à l'heure actuelle, sans parler de la question de vanité, la concurrence impose une lutte véritablement forcenée. *Primum vivere, deinde philosophari*, disaient les anciens. Cette obligation de lutter arrive parfois à imposer une déformation morale. " Aujourd'hui on ne croit plus à la mansuétude, au mépris de la gloire... à la simplicité... Dans ces milieux " privilégiés " dès que quelqu'un dit " mansuétude ", l'écho lui renvoie " lâcheté... " S'il dit " modestie ", l'écho lui répond faiblesse. S'il ose murmurer " simplicité ", mille voix lui crient " impuissance" (p. 170). De plus ici comme ailleurs les " affaires " se sont modernisées. En cas de non-réussite on ne risque pas seulement un manque-à-gagner. Il y a, en quelque sorte, des avances de capitaux à faire. Et cela demande évidemment une certaine réflexion. On trouvera, sur ce point à la page 106 un aperçu très serré des difficultés contre lesquelles les artistes ont à se débattre.

En somme on peut voir par ces brefs extraits que le volume de M. J. Joachim Nin évoque sur cette question (comme aussi sur nombre d'autres) des aperçus fort suggestifs. Et, en terminant, nous ne pouvons nous dispenser de lui témoigner de toute notre estime pour le courage et la sincérité avec lesquels il n'a pas craint d'exposer ses idées.

Il est un autre point encore pour lequel je voudrais lui dire ma gratitude. Quel plaisir n'ai-je pas eu, en parcourant son titre, à retrouver en maint endroit la trace d'une véritable culture littéraire, hélas ! si rare aujourd'hui. Les plus savoureuses citations de Pascal, Bossuet, La Bruyère, Fénélon, etc... illuminent les en-tête des chapitres. Horace lui-même intervient, et aussi Aristote dans la traduction de Barthélémy Saint-Hilaire. Enfin quelle touchante noblesse n'y a-t-il pas dans ce mot d'Anselme de Laon sur lequel je veux finir ! " A quelqu'un qui lui offrait des emplois et des titres de noblesse pour ses neveux, il répondit : " A Dieu ne plaise que mes leçons sur l'Ecriture procurent à mes parents des distinctions capables de leur faire perdre l'humilité que l'Ecriture commande. " (P. 161). Il vivait au XIe siècle !

GUSTAVE ROBERT.

LIVRES REÇUS

— CAVALIERI (Emilio de'.) — *Rappresentatione di anima, et di corpo.* Reproduction en facsimilé de l'exemplaire unique de l'édition de 1600, par FRANCESCO MANTICA, et préface de D. ALALEONA (Roma Casa editrice C. Monteverd 237 via degli Scipioni, 1912, in-fol.)

— DENKMAELER DER TONKUNST IN OESTERREICH XIXe Jahrgang (Vienne Artaria 1912 in fol.)

1. Trienter Codices III. Fünf Messen des XV. Jahrhunderts.
2. Wiener Instrumentalmusik im XVIII. Jahrhundert. (Monn & Mann.)

— KRETZSCHMAR (H.) — *Geschichte des neuen deutschen Liedes.* I. Teil : von Albert bis Zelter. (Breitkopf, 1911, in-8° de 356 pp. Mk. 7,50.)

— VILLETARD (abbé H.) — *Odoranne de Sens et son œuvre musicale.* Rapport lu au Congrès parisien de chant liturgique. (Paris, Picard et fils, 1912, in-8° de 8 pp.)

— —. *La danse ecclésiastique à la Métropole de Sens.* (Id. ibid., 1911, in-12° de 20 pp.)

— RATTAY (Kurt). — *Die Ostracher Liederhandschrift.* (Halle, Max Niemayer, 1911, in-8° de 136 pp. Fcs 5.)

— SPRINGER, SCHNEIDER & WOLFFHEIM. — *Miscellanea musicae bio-bibliographica.* (Breitkopf, 1912, in-8° de 24 pp.)

— VALLAS (Léon). — I. *La véritable histoire de Françoise Journet.* II. *J. B. Prin et son mémoire sur la trompette marine.* (Lyon, 1912, in-8°.)

— EVANS (Edwin). — *Historical, descriptive and analytical account of the entire works of Johannes Brahms.* Vol. I. The vocal Works. (London, W. Reeves, 1912, in-8° de 510 pp. Fcs 10.)

— SCHOENBERG (Arnold). — *Harmonielehre.* (Vienne, Universal-Edition, 1911, in-8° de 476 pp.)

— BROSSET (Jules). — *Les Trois Berry* (1797-1879) Silhouettes musicales du Blésois. (Blois, 1912, in-8° de 19 pp.)

— SPIRO (R.) — *Debussy*, traduction allemande de l'italien, par G. SETACCIOLI. (Breitkopf, 1911, in-12 de 106 pp. Mk. 3.)

— HANSLICK (E.) — *Aus meinem Leben.* (Berlin, Allg. Verein für deutsche Litteratur. 2e vol. in-8° de 340 et 370 pp. Mk. 10.)

— EMMANUEL (Maurice.) — *Eloge funèbre de L. A. Bourgault-Ducoudray ;* répertoire complèt de ses œuvres dressé par J. Bourgault-Ducoudray et portrait par Lhermite (Publications du Monde Musical, 1911 in-12°, de 34 pp.)

— WOOLEETT (Henry.) — *Histoire de la musique*, 2e vol. (de Bach à Schumann) (Ibid. 1911 in 12° de 460 pp. Frs 3,50.)

— MAISON DU LIED. — *Concerts de Marie Olénine.* (Moscou, 22 Boulevard Smolensk, 1912, in-12° de 122 pp.)

— BOSCHOT (Adolphe.) — *L'agonie d'un romantique*, Berlioz de 1863-1869. (Tirage à part du *Correspondant* du 10 mars 1912.)

— FRIMMEL (Dr Theodor von.) *Beethoven-Forschung.* (Vienne, 8 Stephans-Platz, 1912 in-12°.)

— JAHRBURH *der Musikbibliothek* PETERS (Lpz. Peters, 1912 in-4° de 124 pp.)

— BARROSO (Matheo.) — *La IX Sinfonia de Beethoven.* (Madrid 1912, in-12° de 220 pp. Pes. 3,50.)

— SONNECK (O. G.) — *Was Richard Wagner a Jew ?* (Tirage à part de Music Teachers' National Association for 1911. In-8° de 24 pp.)

— SÉRÉ (Octave.) — *Musiciens français d'aujourd'hui* (Mercure de France 1912 in-12° de 416 pp. Fcs 3,50.)

— ADLER (Dr Guido.) — *Der Stil in der Musik.* IBuch (Breitkopf 1911 in-8° de 279 pp. Mk. 7,50.)

— SONNECK (O. G. T.) — *Orchestral Music catalogue* (Washington 1912 in-4° de 663 pp.)

— L'ANNÉE MUSICALE, publiée par MM. M. Brenet, J. Chantavoine, L. Laloy et L. de La Laurencie (Alcan 1911 in-8° de 316 pp. Fcs 10.)

— LAURENCIE (L. de LA) & ST. FOIX (G. de.) — *Contribution à l'histoire de la symphonie française vers* 1750. (Tirage à part de la précédente publication. 128 pp. in-8°.)

— SOUBIES (A.) et CURZON (H. de). — *Documents inédits sur le Faust de Gounod.* (Paris Fischbacher, 1912. In-4° de 72 pp.)

— DAVISON (Henry). — *From Mendelssohn to Wagner*, being the Memoirs of J. W. Davison forty years music critic of "the Times". (Reeves, 1912. In-8° de 540 pp. Price : 12/6.

PUBLIC LIBRARY

LA TRANSFORMISTE.

Je l'entends danser, je ne puis la voir de la coulisse, car elle danse dans un décor fermé, un de ces étranges décors qu'on ne trouve qu'au music-hall. Celui-ci représente un lieu unique, où l'on rassembla, peinte en rose vomi rehaussé d'or, une cheminée chargée de candélabres, un escalier de marbre veiné d'azur qui imite le savon de Marseille, un portique persan enlacé de fleurs rares, et deux grands vases bleus, vides. Un rideau en perles de verre ferme le fond de la scène ; c'est par là que la " danseuse cosmopolite à transformations " disparaît et reparaît, vêtue chaque fois d'un nouveau costume.

Je ne la vois que dans la coulisse, où la ramène chacune de ses éclipses. Je m'efface derrière la longue table qui supporte, en petits tas distincts, ses costumes. Des robes, des chapeaux, des perruques promettent au public, toutes les deux minutes, une idole nouvelle ; je me fais petite pour ne pas la gêner, mais elle ne semble pas soupçonner ma présence...

La fin d'un cake-walk vient de rejeter sur moi, entre les rideaux de perles tintantes, une longue poupée Greenaway en tulle bleue, haletante. D'une tape brutale sur son front, la poupée anglaise décolle chapeau et perruque, pendant que tombe l'abat-jour de tulle bleu fané qui lui servait de jupe. Avant que j'aie le temps de détailler son visage, — violet de fard sous la lumière lunaire d'un portant à ampoules bleues, — une silencieuse larve noire, agenouillée, ferme les agrafes d'une robe espagnole ; les pizzicati et les tambourins sévillans frémissent dans l'orchestre et la danseuse gémit d'impatience : vite, la perruque noire à rose rouge — le châle sur l'épaule, les castagnettes... elle ouvre d'un bond les rideaux de perles et j'entends, mêlé à l'orchestre, le langage rythmé de ses pieds intelligents...

Deux minutes : la revoici. Elle halète plus fort et s'accote un instant, pour quitter sa jupe à grelots de chenille, contre le portant, la tête en arrière... La ritournelle plus longue d'une tarentelle me donne le loisir de la regarder : c'est une figure italienne un peu lourde et régulière, aux paupières mi-fermées, et comme enivrée de fatigue... Mes yeux habitués à l'ombre distinguent, à présent, de brunes épaules maigres, des seins nus, jeunes et las, pas assez remplis, au-dessus d'un minable corset-ceinture en coutil gris... Une défroque napolitaine de pêcheur — chemise de soie, ceinture frangée et bonnet pendant sur l'oreille — cache tout cela comme par magie. Le visage évanoui ressuscite, et le pêcheur napolitain, agitant un tambour de basque, entre en scène.

Je compte, pendant la tarentelle, les costumes qui restent sur la table : la servante silencieuse, qui prépare des voiles d'almée, suit mon regard et hoche la tête... Presque aussitôt, le pêcheur napolitain lui

tombe sur les bras, à bout de souffle. La danseuse porte sur son visage la sueur, la pâleur de ceux que leur cœur suffoque, — je voudrais parler, offrir une aide, mais la hâte des deux femmes prend quelque chose de tragique: il faut, malgré les mains qui tremblent, les flancs qui sautent, il faut aller jusqu'au bout...

J'assiste, impuissante, aux dernières " transformations " : je vois passer encore contre moi une Indienne de la Prairie, hérissée de plumes, à qui l'on vient de presser un citron dans la bouche, comme on fait aux boxeurs fourbus, — puis une almée titubante, qui exhale des " ho... ho..." rauques, — puis un moujik en blouse rouge, qui sanglote nerveusement et pleure de grosses larmes rondes parce que ses jambes vont lui refuser service, — enfin, enfin, il n'y a plus devant moi, sous la froide lumière d'un bleu de lune, que l'armature, à cette heure inerte, de tous ces costumes fanés : un jeune corps exténué, demi-nu contre le portant, et qui, pour chercher un peu d'air, renverse sa gorge, comme Saint Sébastien offert aux flèches...

* * *

LE TÉNOR.

Il est beau. Il porte les couleurs de la mode actuelle : noir et blanc. Blanc plastron et habit noir, un gardénia à la boutonnière. Blanc visage régulier, au nez romain, cheveux noirs où se mire la herse, et noires prunelles, larges, tranquilles, dans un grand œil blanc. Sa bouche, rehaussée d'un fard sombre et riche, ses dents, sa chevelure, ses vastes yeux, tout cela brille d'un éclat gras, comme lustré d'une huile rare. Il est beau.

Quand il paraît, annoncé par une plainte des violons à l'unisson, et qu'il s'arrête juste au milieu de la scène, la claque seule l'applaudit. Mais je jure bien qu'on pourrait entendre, en faisant taire la musique et les bravos, un discret murmure exclusivement féminin : soupirs d'aise et d'envie, froissement de robes, parce qu'on s'installe et qu'on s'accoude, et chuchotement où sifflent les *s* de *son* nom, à *lui !*

Il chante les valses qu'exige la vogue, il détaille aussi la romance dramatique où l'héroïque gigolette meurt pour sauver le fils de famille qui l'a rendue mère, — le tout d'une jolie voix facile, qu'il ménage prudemment, car la fumée et la poussière des music-halls font aux ténors une gloire brève. Il est non moins ménager de ses gestes et s'en remet à ses yeux pour séduire. Durant qu'il chante, ces yeux noirs et blancs font le tour des loges, lents, assurés, voilés de dédain voluptueux, puis caressent pareillement

les fauteuils d'orchestre. Parfois, son regard s'arrête, fixe un point précis, où l'on est sûr de voir une femme abaisser sa lorgnette et s'appuyer soudain au dossier de son siège, avec le geste de s'écarter d'un foyer trop vif. Ce n'est qu'un instant : les yeux ont déjà repris leur promenade professionnelle, — au mépris de toute valse amoureuse, de toute romance dramatique, ils ont l'air, ma parole, d'ignorer même que le ténor chante...

Ayant salué, les talons joints, une main appuyée à quelque buisson fleuri du portant découpé, il nous rejoint dans la coulisse, où il flâne un peu. Dix heures sonnent à peine, et le ténor bâille, d'avoir devant lui la moitié d'une soirée à tuer. Un miroir écorné, sans cadre, pend au mur : le ténor y mire ses dents, son menton rasé, où la poudre masque le bleu d'une barbe dure. Il consulte le bulletin de service, bâille de nouveau, et dit haut, à la cantonade :

— Belle salle, ce soir.

Il tousse, et ajoute :

— Je ne sais pas ce que j'ai dans la gorge, depuis ce matin.

Le comique prostré réplique un mot banal, ou bien c'est la diseuse incomprise qui va distiller les " Jolies chansons de France ", — ou bien moi...

Et le ténor ne s'en va toujours pas. Il s'attarde dans la demi-nuit sinistre, dans ce silence singulier, troublé seulement par l'orchestre, des coulisses de café-concert. Parfois, le petit chasseur lui remet une lettre, qu'il ouvre lentement avec un indiscret sourire.

Mais je ne lui vois point de hâte, ni de fièvre, et ce " briseur de cœurs " n'a jamais l'air d'un homme qu'on attend. C'est un très paisible camarade, et je le jurerais incapable de faire commerce de ses charmes ailleurs que sur la scène. Le ténor n'y songe même pas. Chacun de ses coups d'œil aux miroirs le récompense ; quoi qu'en pense la duègne, qui le traite amoureusement de " beau gosse ", et le comique chétif, qui murmure " barbeau " sur son passage, je ne le nommerais ni Don Juan, ni Alphonse, mais Narcisse.

Colette Willy.

Les Théatres

ROMA DE MASSENET A L'OPÉRA

Nous avons souvent frémi d'horreur en lisant des récits de voyage où les explorateurs nous révèlent que certains nègres ont l'habitude de tuer et de dévorer leurs parents lorsque ceux-ci ont le manque de tact de dépasser un certain âge. C'est le moyen le plus pratique et le plus expéditif qu'ils aient pu découvrir pour remédier à la crise de la vie chère et à l'encombrement des carrières libérales. La fréquentation assidue des musiciens m'a peu à peu démontré qu'il n'y a pas une

très grande différence spécifique entre l'âme d'un nègre et celle d'un compositeur : à la répétition générale de **Roma**, en particulier, j'ai eu la sensation très nette que tous deux ont exactement la même conception de l'amour filial.

M. Jules Massenet, patriarche prolifique, commence à gêner terriblement sa descendance. On trouve inquiétante la verdeur persistante de cet ancêtre qui, tous les ans, engrosse sa Muse, l'envoie faire ses couches à Monte-Carlo ou à Paris et n'est jamais aussi joyeux que lorsqu'elle lui donne des jumeaux. Ce prodigieux grouillement d'héritiers, ces baptêmes annuels célébrés avec pompe, irritent la tribu qui se trouve déjà trop étroitement logée dans nos palais nationaux et gémit sur l'exiguité des " nursery " de l'Etat.

Cette année, une particularité inattendue a mis le comble à l'exaspération des pères de famille. M. Massenet — à son âge, c'est presque une indécence ! — ne s'est-il pas avisé de changer sa manière ! Jusqu'ici il n'avait jamais eu que des filles, invariablement blondes et souriantes, or son dernier enfant est un garçon noiraud à la mine sévère ! Inquiétant présage ; n'est-ce pas là le commencement d'une nouvelle dynastie ?

Que deviendra l'art lyrique, pensent les montreurs d'ours, si la délimitation des genres n'est plus respectée ! Comment se reconnaître dans la mêlée théâtrale, déjà si confuse, si les rôles des combattants sont intervertis ? Qui nous dit que Saint-Saëns ne va pas demain remettre *Manon* en musique puisque Massenet vient de récrire *les Barbares* ?

Ce fut un bel affolement dans les couloirs et, il faut bien l'avouer, un léger effarement dans le public. La malveillance et la tendresse s'accordèrent à déplorer ce choix d'un austère sujet de la part d'un doux vieillard voué depuis son enfance au culte de Vénus " invisible et présente ". Le " cas Massenet " est classé dans l'histoire de l'art ; quel ennui d'avoir tout à remettre en question à propos de ce malencontreux essai ! L'auteur de Werther était entré vivant dans l'immortalité. On lui avait rendu pleine justice, on avait mis en lumière son heureuse influence sur l'essor d'une génération audacieuse, les historiographes du modernisme le plus aigu le saluaient au passage, Debussy, lui-même, ne rougissait pas de lui dédier la filiale accolade de l'Enfant Prodigue, on lui avait reconnu, une fois pour toutes, le droit à la romance et à la grande effusion sur la quarte et sixte en manière de pension de retraite, on continuait à fêter courtoisement les aimables redites de ses derniers ouvrages, et l'on recueillait avec respect les irradiations de son génie passé semblables à ces rayons qui cheminent encore dans les espaces intersolaires plusieurs années après l'extinction de l'astre qui les émit ! Quel sort pouvait être plus enviable ?

Un geste maladroit de l'Immortel vient de signaler aux passants que le Panthéon recélait un vivant ! Tout est remis en discussion et nous nous retrouvons, sans indulgence, en présence d'un banal livret d'Henri Cain et d'une partition dessèchée et sans grâce ! Heureusement que Noé a des fils dans le journalisme !

Au fond, cette mésaventure nous eut été épargnée sans l'exemple déplorable

de ce diabolique Verdi et de son sénile miracle : le "coup de Falstaff" empêchera toujours nos immortels... de mourir !

EMILE VUILLERMOZ

P. S. La "Grande Saison de Paris" obéissant à un idéal nettement "cyclique" je ne saurais sans trahison isoler un de ses thèmes. On me permettra donc de laisser à **Hélène de Sparte** sa véritable signification en ne la séparant pas des autres manifestations musicales qui l'accompagnent et dont je rendrai compte dans le prochain numéro.

DON JUAN DE MOZART A L'OPÉRA COMIQUE

Il y a eu, dans cette nouvelle reprise de *Don Juan*, quelque chose de touchant et en vérité de très beau, dont je crois bien que tout le monde a été frappé comme moi. Unanimement, nous admirions M. Albert Carré d'avoir consenti à ce que M. Reynaldo Hahn essayât ainsi, sur la scène de l'Opéra-Comique, une fidèle résurrection de l'œuvre de Mozart ; et nous savions un gré infini à M. Hahn lui-même de tout ce qu'il avait dépensé de science, et de talent, et d'amour, du service d'une cause artistique toute désintéressée.

Non pas, cependant, que cet éminent connaisseur et "amateur" de Mozart eût réussi à nous rendre aussi parfaitement qu'il l'aurait voulu la partition authentique et originale de *Don Juan*, telle que l'ont entendue les habitants de Prague, le soir du 29 octobre 1787. Force lui a été, par exemple, de confier à la sûre et savante voix de Mlle Génevieve Vix, dans son rôle de Dona Elvire, en plus de l'air en *ré* composé pour Prague, un autre air, en *mi-bémol*, écrit, pour l'Opéra de Vienne en 1788 ; tandis que d'autre part nous avons été privés, après *le Sextuor* du second acte, d'un grand air de Leporello qui appartient incontestablement à la version primitive, et dont l'étonnante ampleur et emphase comique ajoute un élément des plus précieux à la définition musicale du peureux et effronté compagnon de Don Juan. Pareillement encore un "mozartien" de la "stricte observance" serait homme à regretter que, dans l'une des premières scènes du premier finale, l'on n'eût pas tenu compte d'une intention manifeste du compositeur. Lorsque, en effet, Leporello, soufflé par son maître, invite les trois masques à prendre leur part du bal, cette invitation ne devrait pas être faite à travers une grille, comme nous le voyons à l'Opéra-Comique, mais bien à travers une fenêtre, dont l'ouverture momentanée nous laisserait entendre les premiers échos du menuet, dansé à l'intérieur du palais. L'intervention de ce menuet dans l'accampagnement, à ce moment du finale, nous reste inexplicable sans ce jeu de scène de la fenêtre ouverte.

Mais que sont ces menues imperfections en regard de la masse énorme de choses nouvelles, — ou plutôt heureusement renouvelées d'après la partition originale, — dont nous voici redevables à la providentielle collaboration

" mozartienne " de MM. R. Hahn et Albert Carré ? Un orchestre réduit à ses proportions naturelles, les dernières scènes du second finale rappelées à la vie après plus d'un siècle de complet abandon, — tout porte à coire que ces scènes avaient même été supprimés dès le premier soir, au théâtre de Prague, — la division primitive en deux actes scrupuleusement conservée (tout au moins sur le programme et en théorie), et l'installation de trois petits orchestres " réels " au milieu des danseurs, dans le premier finale : autant de véritables victoires remportées désormais sur une tradition le plus souvent imbécile, sans compter vingt autres victoires moins apparentes, peut-être, mais mieux faites encore pour émouvoir délicieusement toute âme qui se soucie de goûter le pur et subtil parfum du génie de Mozart. A quoi j'ajouterai que, pour ne rien dire de l'excellente tenue de l'orchestre sous la direction personnelle de M. Hahn, l'interprétation des rôles atteste un progrès considérable sur celles où le même théâtre nous avait naguère habitués. M. Périer use avec une intelligence et un art sans pareils d'une voix qui seulement, par instants, aurait gagné à être plus sonore. MM. Vieuille, Francell, Delvoye, et Payan, Mmes Espinasse et Geneviève Vix ont tâché de leur mieux à retrouver le secret d'un chant très différent de celui qui, à l'ordinaire, leur permet de déployer les ressources de leurs voix. Et si la voix de Mlle Mathieu-Lutz, elle non plus, n'a peut-être pas toute la force qu'exigerait une restitution idéale du rôle de Zerline, jamais encore je n'ai entendu une traduction de ce rôle aussi merveilleusement juste, légère, " zerlinienne " que celle-la.

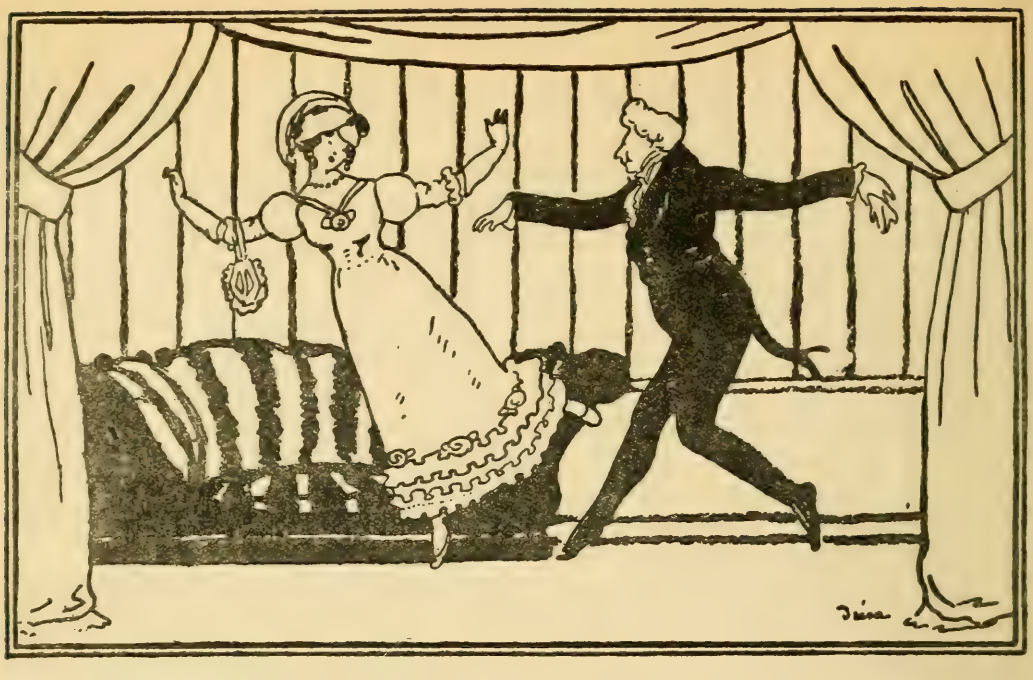
Que si maintenant l'on me demandait mon opinion sur les résultats pratiques et les probabilités d'avenir de cette admirable reprise de *Don Juan*, j'aurais à émettre le pronostic le plus pessimiste. Car je suis à peu près certain que, cette fois encore, le chef-d'œuvre de Mozart disparaîtra bientôt de la scène de l'Opéra-Comique, — tout de même qu'en a disparu, l'année dernière, la *Flûte enchantée*. De nouveau, le public ne tardera pas à se lasser de *Don Juan*, ce qui achèvera de confirmer les directeurs dans la croyance, — absolument erronnée, — qu'il n'y a plus de vie possible, chez nous, pour la génie dramatique de Mozart. Et pourquoi ? Parce que *Don Juan*, avec toute sa beauté immortelle, est une piéce vieille de plus d'un siècle, et qui, cela étant, ne saurait nous être présentée de la même façon qu'une pièce écrite aujourd'hui pour nous. Lorsque la direction du Théâtre-Français s'avise de ressusciter un chef-d'œuvre de Molière, tel que *Georges Dandin* ou le *Médecin malgré lui*, l'idée ne lui viendrait pas d'offrir cette comédie classique avec un luxe de mise en scène qui l'obligerait à ne pas donner autre chose, durant la soirée. Pour imprévus ou merveilleux que soient les décors éxécutés en vue de cette reprise d'une pièce de Molière, le public du Théâtre-Français s'impatienterait d'avoir à les payer par de longs entractes, comme ceux où il se résigne pour entendre une œuvre nouvelle de M. Rostand ou de M. Donnay.

Voilà ce que nos directeurs de théâtres musicaux semblent ne pas vouloir comprendre, au grand détriment de leurs propres efforts et de la gloire des maîtres anciens ! C'est ainsi que *Don Juan*, sur l'affiche, ne comporte que deux actes : en réalité, il nous condamne à subir, en plus du grand entracte régulier,

une demi-douzaine d'entractes un peu plus courts, mais, tout de même, bien ennuyeux pour des auditeurs qui ne sont pas encouragés à la patience par la curiosité de découvrir ce qui va ensuite leur être montré sur la scène. Le premier finale, par exemple se trouve coupé, après le *trio des masques*, d'une façon qui en altère l'unité musicale. Au second acte, nous devons attendre dix minutes le petit *duo du cimetière*, puis de nouveau dix minutes l'air, — si facheux au point de vue dramatique, il faut bien l'avouer ! — de Dona Anna ; et, après cet air, dix minutes encore d'attente avant d'être admis à la jouissance du second finale. Et que l'on n'allègue pas que ces petits arrêts ne sont pas de véritables " entractes, " parce que l'on est invité à ne pas bouger de sa place ! J'affirme, au contraire, que cet obligation d'attendre sur place est pour nous, inconsciemment, plus agaçante encore qu'un entracte où nous pouvons échanger nos impressions avec des amis. Je l'ai bien vu à la répétion générale : tout autour de moi, à partir du milieu du second acte, des auditeurs commençaient par relire leurs programmes, — durant l'un ou l'autre de ces désastreux arrêts, — et puis, machinalement, fatigués d'attendre, ils prenaient leur chapeau et s'en allaient chez soi.

C'est là, pour moi, une question pratique d'une importance considérable. Et vraiment je ne parviens pas à comprendre que nos directeurs ne se rendent pas compte de son importance, et ne cherchent pas un moyen quelconque d'alléger, de rendre plus courte et plus foncièrement agréable au public la représentation d'œuvres qui, comme celles de Mozart, ont besoin, pour nous attirer au théâtre, de provoquer en nous un plaisir quasi spontané, je veux dire aussi facile à goûter et aussi peu mêlé que possible. A Munich, depuis bientôt vingt ans, l'appareil de la " scène tournante " nous a permis d'entendre les opéras de Mozart dans des conditions incomparables de simple et profonde jouissance musicale. Ou bien, à défaut de ce moyen-la, ne pourrait-on pas recourir à d'autres artifices, n'importe lesquels, pourvu qu'ils nous missent à même d'entendre vraiment *Don Juan* ou la *Flûte Enchantée* en deux actes, comme Mozart les a conçus ? Alors seulement le public parisien recommencerait à éprouver le besoin et l'amour de cette musique divine ; et alors tout l'admirable sacrifice " mozartien " de M. R. Hahn se trouverait dûment apprécié ; et M. Albert Carré n'aurait plus la tristesse de devoir rejeter de son répertoire des œuvres qu'un artiste comme lui ne peut manquer d'adorer. Mais, hélas ! je crains bien de perdre mon temps, et surtout d'exercer inutilement la patience des lecteurs du *S. I. M.*, avec ces doléances que j'ai déjà exprimées bien des fois, sans que personne, je crois bien, ait même pris la peine de les écouter !

T. de Wyzewa.



DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE
LES CONCERTS DE MLLE TROUHANOWA

Il n'est pas trop tard pour parler d'eux : encore ils constituent plus qu'un événement sensationnel de la saison parisienne ; ils marquent une date importante de notre histoire artistique : celle où notre musique symphonique française s'est unie intimement à la danse : c'est la date de la première représentation de *la Péri* de Paul Dukas.

***

Après une quarantaine d'années d'indifférence, qu'explique facilement la faiblesse où est tombé le ballet de théâtre, la danse est de nouveau en faveur. On l'a peut-être aimée, jadis, au XVIIIe siècle surtout, avec un zèle plus constant, avec plus de passion et d'enthousiasme, mais jamais on ne s'est intéressé à elle avec des soins plus graves et une intelligence plus soutenue. Ces marques de sollicitude si différentes, les unes légères, les autres attentives, correspondent évidemment à des conceptions tout opposées de la chorégraphie ; le ballet frivole est l'objet des premières, la danse d'expression est l'objet des secondes. Certains prétendent que ces formes s'opposent et se détruisent, d'autres au contraire qu'elles se pénètrent et se complètent. Je serais plutôt de l'avis de ces derniers. Quoi qu'il en soit, la danse tient à nouveau une place considérable dans les goûts du jour : non seulement elle est à la mode, ce qui serait peu de chose, mais elle a donné à penser à des artistes de toute sorte : poètes, peintres et musiciens, ce qui a infiniment plus de prix. A l'exception de quelques praticiens comme Cahuzac ou Noverre, nul ne s'était soucié jadis de donner à la Danse des lois esthétiques.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Mme Trouhanowa dans *Adelaïde*

Décor de la Péri, *par R. Piot*

Poètes et prosateurs épris de jolis spectacles, bornaient leur zèle à composer en son honneur d'élégants badinages en forme d'épîtres ou de madrigaux enflammés. Aujourd'hui que les esthéticiens s'en sont mêlés — ou vont le faire — la Danse connaît des heures inquiétes. A l'appel de qui doit-elle se rendre ?

Mme Isadora Duncan l'a profondément troublée ; les ballets russes ont plus encore secoué sa torpeur ; d'autres — imitateurs ou disciples — ont ému le ballet de naguère, qui s'en allait, mourant doucement, avec son vieux sourire figé depuis l'ancien régime et qui n'a plus, hélas, de séduction ni de grâce pour personne.

En examinant rapidement les deux aspects suivant lesquels la danse s'est renouvelée de nos jours, nous saisirons plus aisément la caractéristique des concerts de Mlle Trouhanowa et ce qui en constitue l'exceptionnelle valeur.

* * *

L'art de Mme Isadora Duncan peut irriter ou remplir d'extase ; sa personnalité peut être haïssable aux uns, adorable aux autres ; on n'empêchera pas qu'elle ne soit l'initiatrice du plus grand mouvement qui se soit produit dans la chorégraphie depuis Noverre. Mais son art, qui fut quelquefois divin, est essentiellement un art égoïste : il ne tend qu'à mettre en relief la valeur d'une interprète, qui a peut-être du génie, mais dont les définitions sont trop vagues pour composer une méthode. On me dira que Mme Duncan a formé une école, et que cette école, où sont enseignées la grâce des gestes et la noblesse des attitudes, est la chose la plus adorable qui soit au monde. Mais Mme Duncan enseigne aussi que l'art — qui n'est que fiction et artifice alors même qu'il est de pure expression — que l'art peut dépouiller tout artifice ; elle pense qu'en empruntant à la mer ses cadences, aux feuillages leurs ondulations, elle communique à ses pas et à ses gestes des rhythmes naturels ; elle pense surtout — forte en cela de son culte pour la plus belle musique — qu'elle a le droit d'appliquer — sans que les auteurs aient pu y consentir — à des conceptions purement abstraites une traduction arbitraire où la nature se reconnaîtrait peut-être, mais où la musique ne se reconnaît sûrement pas. Mme Duncan estime avant toute chose que le ballet est une forme d'art condamnable qu'il convient de rayer d'un trait de plume du tableau des mœurs et de l'histoire. On ne supprime pas aussi aisément une forme d'art — surtout quand, comme celle-ci, elle a créé des chefs-d'œuvre et qu'elle a cette supériorité de posséder une terminologie précise, une méthode, des écoles, et un passé. Des traditions qui évoluent insensiblement constituent seules les échelons progressifs d'un art. C'est pour avoir méconnu cette loi fondamentale et pour avoir voulu briser ce qui ne saurait se détruire, que, malgré son immense influence et malgré la parcelle de génie qui lui a été dévolue par la divinité, Mme Duncan n'a pas encore suscité l'œuvre définitive et exemplaire qu'on est en droit d'attendre d'elle.

* * *

Immédiatement après elle sont venus ce qu'on est convenu de nommer les " ballets russes ", c'est-à-dire la troupe composite réunie par M. de Diaghilew.

M. de Diaghilew est un prodigieux artiste : il est " artiste " en toute chose ; il est " artiste " avant toute chose : si le sort avait fait de lui un cuisinier ou un maçon, il aurait trouvé le moyen de mettre de " l'Art " dans ses sauces ou dans son plâtre. C'est une qualité précieuse, qui poussée à ce point ne va pas sans inconvénients : La réalisation d'un ouvrage devient elle même une nouvelle œuvre d'art qui relegue le compositeur au second ou au troisième plan.

Fort heureusement, en même temps qu'il est artiste, M. de Diaghilew est extrêmement intelligent et habile. Il a pensé qu'il serait déraisonnable de ne point profiter de la culture chorégraphique d'une troupe élevée dans l'Ecole où sont précisément conservées avec le plus de pureté les traditions de la grande danse française. De la sorte, impressionné sans aucun doute par Mme Duncan, aidé par le maître de ballet sans pareil qu'est Michel Fokine, il a constitué un spectacle où la " danse noble " se mêle à " la danse libre " et qui loin de détruire le ballet, le renouvela, et a prolongé par là l'existence d'un art charmant.

Mais les qualités " d'art " de M. de Diaghilew n'ont pas manqué de déteindre sur ces spectacles jusqu'à en absorber en quelque sorte tout l'intérêt. On sait quel en fut le succès : il n'est point aujourd'hui de " bourgeois du Marais " (s'il en existe encore) qui ne rêve voluptueusement des *Sylphides* et de *Cléopatre*. Le goût naquit, puis la mode s'acharna : la mode qui définit si bien la prédominance de l'élément plastique sur la musique. Car jusqu'au jour merveilleux où naquit l'*Oiseau de feu* la musique fut reléguée au second plan. Aussi bien si l'on vit nombre de turbans " *Sheherazade* ", si les nègres de M. Bakst firent une quantité énorme de petits nègres, les confiseurs se dispensèrent du moins de baptiser leurs produits du nom de Strawinsky : Hormis à Bayreuth, les industries de l'élégance et de la gourmandise ne s'encombrent pas de chefs-d'œuvre.

Dès qu'apparurent l'*Oiseau de Feu*, puis *Petrouchka*, la musique — une musique singulièrement frappante — fut rétablie dans ses droits. En même temps se précisait la fonction que rempliront dans l'histoire de la chorégraphie les spectacles de M. de Diaghilew : si inédits qu'ils aient été de mise en œuvre musicale, les ballets nouveaux étaient cependant des *ballets*, renouvelés, rajeunis, éblouissants, ayant tout l'imprévu d'une manière inconnue, mais des *ballets* pourtant. Les collaborateurs de M. de Diaghilew, qui sont aussi habiles et judicieux qu'il l'est lui-même, ont façonné leurs livrets, déterminé leurs mises en scène, réglé leurs pas suivant les aptitudes des interprètes qu'ils pressentaient devoir leur être attribués. Leur œuvre est particulière et non point générale : il faut au prodigieux Nijinsky des bonds démesurés et des poses où puisse se tordre ou s'épanouir son corps flexible ; il faut à l'ineffable talent de l'adorable Karsavina des personnages où elle puisse révéler sa chaste séduction en même temps que sa technique pure et volubile : Narcisse est fait à la mesure du talent de Nijinsky ; l'Oiseau de feu n'est nulle autre que Tamar Karsavina et je ne vois point Cléopatre sous d'autres traits que ceux de Madame Rubinstein.

Ainsi se précise la tendance et la portée du " Ballet russe " : l'apport dans un cadre renouvelé par la peinture, d'une chorégraphie libre ; l'utilisation judicieuse, suivant les dons des interprètes, de la virtuosité classique, en tant que ressort dramatique : la conciliation d'éléments hétérogènes et qui paraissaient, auparavant, inconciliables.

* * *

Qu'ont donc apporté de particulier les concerts de Mlle Trouhanowa ? Ils sont tout d'abord essentiellement français, ce qui, pour des francais, est d'une certaine importance ; ensuite, la musique y est au premier plan, ce qui, pour des musiciens, ne l'est pas moins ; enfin l'apport de l'interprète, en tant que créatrice de spectacle, est d'une qualité absolument neuve et inespérée, disons-le, chez une danseuse.

La physionomie artistique de Mlle Trouhanowa et sa personnalité intellectuelle sont l'un et l'autre exceptionnelles, et également savoureuses. Je n'en sais point qui leur ressemblent ; leurs caractères distinctifs ne sont empruntés à nulles autres ; elles sont, profondément et au meilleur sens du mot, *originales*. Sa culture qui est extrêmement variée, n'a rien de superficiel :

je me souviens de la stupéfaction qu'eurent les artistes et les lettrés lorsqu'elle arriva à Paris il y a quelques années, à rencontrer chez une danseuse, avec tant de simplicité et de modestie, des connaissances philosophiques, littéraires, musicales, aussi variées et aussi parfaitement assimilées. Elle a sur tout ce qui concerne l'art, des vues et un jugement très frappants qui lui appartiennent en propre. Elle excelle a composer des unes et de l'autre des synthèses remarquables aussi bien par leur netteté et leur justesse, que par le tour pittoresque qu'elle leur donne. Aussi bien après avoir étudié avec un zèle égal toutes les formes de l'expression dramatique : la comédie, la tragédie, la danse classique et la mimique, elle est arrivée à se faire de son art une conception singulièrement neuve et personnelle. Ce qui caractérise cette conception c'est que la personnalité d'ordinaire égoïste de toute interprète semble s'y absorber dans la production de l'esprit créateur : Zèle et respect si absolus, que non seulement l'interprète s'identifie à l'œuvre, mais qu'elle finit par s'effacer elle-même, par se dérober à " l'effet " que tout autre ne manquerait pas de vouloir susciter, afin de laisser à la musique et à la pensée poétique qui l'a engendrée ses plans, ses reliefs et ses ombres.

On vous a vanté par ailleurs le choix et la qualité du programme : il se composait de quatre œuvres de quatre compositeurs notoires de la musique moderne française : M. Vincent d'Indy, M. Paul Dukas, M. Florent Schmitt, M. Maurice Ravel. Pour la première fois au monde, notre musique était appelée à concourir à un pareil spectacle ; pour la première fois, sans " arrangement " irrespectueux, sans " adaptation " fantaisiste, la musique symphonique française occupait la première place dans un spectacle de chorégraphie. Je ne reviendrai ni sur la noble beauté d'*Istar*, ni sur la passion tragique que récèle *Salomé*, ni sur l'élégance spirituelle et piquante d'*Adelaïde*. Sauf dans ce dernier ouvrage où elle s'est divertie à établir une silhouette conventionnelle du ballet, Mlle Trouhanowa est demeurée fidèle à son principe. Et je ne saurais dire à quel point fut saisissante son *Istar* humble et fière, hiératique et humaine, à quel point fut troublante et touchante sa *Salomé* frénétique et superbement déchaînée. Je sais que Mlle Trouhanowa est très belle et que, dès qu'elle apparaît en scène, le public est gagné à sa cause. Mais il ne suffisait pas de posséder cette splendide beauté pour faire de *la Peri* le drame poétique et saisissant qu'elle a conçu et réalisé. Et c'est précisément cet ouvrage qui, s'il décida du plus violent enthousiasme du public, fut aussi de tous le plus attachant. C'est un hommage bien significatif que M. Paul Dukas rendit à la danse, le jour où il écrivit *la Peri*. La musique française, la " grande " musique s'entend, s'est trop longtemps refusée à accorder à la danse des vertus de pathétique : il fallait qu'un musicien de noble race artistique " crût " enfin à l'avenir d'une forme qui est peut-être la plus complète des formes lyriques : le poème dansé. *La Peri* est précisément ce poème dansé.

Mais il fallait pour que ce miracle se réalisât le terme de : " Danse " prît un sens plus général ; qu'il ne s'appliquât point exclusivement à ce qu'il y a de volubile dans la chorégraphie ; que la musique pût être vraiment libre ; et son pathétique dégagé de tous ornements pittoresques, divisions en " couplets ", périodes de virtuosité, déguisés ou franchement avoués que tous les ballets, si neufs de musique qu'ils soient tolèrent encore. Il fallait surtout que la chorégraphie et le décor ne fussent pas l'essentiel du spectacle, mais un complément docile.

Aussi bien en l'écrivant, Paul Dukas n'a-t-il abdiqué aucune de ces exceptionnelles beautés qui font d'*Ariane et Barbe-bleue* un chef-d'œuvre : une architecture d'un dessin magnifique et d'une ornementation somptueuse ; une sève musicale riche de la plus rare richesse, où la passion le dispute en intensité à la plus émouvante sérénité. Cette même sève circule dans *la Peri*, et si les dehors sont différents, si l'orchestre y est d'un pittoresque plus accusé, la poétique demeure identique : c'est toujours l'expression qui régit le choix des idées et leur développement ; en

gravissant lentement les pentes qui conduisent au paradis d'Ormuzd, la Peri rejoint assurément Ariane qui, elle aussi, a reconquis sa fleur d'immortalité.

Voici donc une œuvre musicale qui n'a subi, ni directement ni indirectement, les lois tyranniques du ballet ; vous ne surprendrez dans son développement nul arrêt causé par un incident chorégraphique, nul " morceau " qui suspende l'intérêt, nul appel ou nulle concession à la virtuosité.

Et c'est ici que se manifeste le plus lucidement le talent de Mlle Trouhanowa : aussi bien qu'au lever du rideau, le magnifique manteau dont l'a revêtu René Piot ne se détache pas de l'harmonie de l'arbre aux fleurs d'or, aussi bien son interprétation épouse-t-elle avec une fidélité absolue les fluctuations de la symphonie, ses rappels thématiques, ses brisures de rythmes, ses accents ; aucun de ses gestes, aucun de ses pas ne sort du " cadre " musical ; tous s'y adaptent ; et il semble tant ils sont justes qu'au lieu de l'interpréter, ils prolongent le pathétique musical et en sont l'indispensable corollaire ; ils ne sont pas ce qu'est d'ordinaire le ballet appliqué a " l'adaptation musicale " : un agrément superflu ; ils sont un élément indispensable de l'émotion. Tant de simplicité, un sentiment si juste et si sobrement exprimé, une poésie aussi constante dans le mouvement, voilà le plus rare et le plus merveilleux de l'interprétation de Mlle Trouhanowa. On a longuement parlé des beaux décors qu'ont réalisé pour *Istar*, M. Desvallières, pour la *Tragédie de Salomé* M. Maxime Dethomas, pour *Adélaïde* M. Drésa. Je voudrais revenir une fois encore sur celui que M. René Piot a brossé pour *la Peri*. Il était digne de l'œuvre qu'il commentait ; il était animé du même sentiment poétique ; une richesse de tonalité identique l'illuminait ; il était ennobli par une même dignité artistique. Ici la collaboration du peintre et du musicien fut absolue ; l'esprit pénétrant du premier devina quel rêve plastique le second avait imaginé.

Aussi bien, si son illustration fut magnifique, elle fut aussi fidèle et respectueuse du sens poétique et musical. Le décor évidemment conçu pour la pleine clarté ne s'illumina que progressivement en suivant mesure à mesure l'éclat croissant de la musique. Une fois encore cette dernière fut mise au premier plan : témoignage de respect qui pourrait utilement servir d'exemple. Le détail du décor et du costume révèle ce même souci " d'obéissance " — qui est en la circonstance la marque d'une superbe personnalité — à la poétique de l'œuvre : La première colline que découvre le paysage est azurée : c'est celle qu'Iskender ne saurait dépasser ; la montagne de la Péri est toute " corail " ; celle du Palais d'Ormuzd — le séjour du Bien — est toute d'or. On retrouve là dans le choix des tons, le rapport persan de bleu, rose et or. Pas un noir. Iskender, dès le début, apparaissant au sommet de la montagne bleue disperse sur tout le paysage l'harmonie de pourpre sombre qui lie les trois valeurs. La Péri a, sur son manteau, répandu les yeux du paon et la nacre perlée. Elle allie sur elle la fusion des deux mondes opposés qu'a feint toute mythologie pour les êtres célestes : l'aile de l'oiseau et l'irisation des coquillages des mers. D'abord toute voilée devant l'être terrestre, elle apparaît dans son manteau divin ; mais à mesure qu'elle s'abaisse à une séduction plus humaine, son vêtement devient purement terrestre. Des fleurs de rubis et la pourpre l'inondent jusqu'au moment où resaisissant la fleur d'immortalité, elle retrouve son manteau céleste.

***

Jamais la musique associé à la danse, en conservant la liberté de son développement pathétique, n'a donné naissance à un spectacle aussi purement expressif ; jamais la danse n'a pu, sur des événements plus décisifs, mieux augurer de son avenir. Et ce sera l'honneur de Mlle Trouhanowa de lui avoir permis d'aussi précieux espoirs.

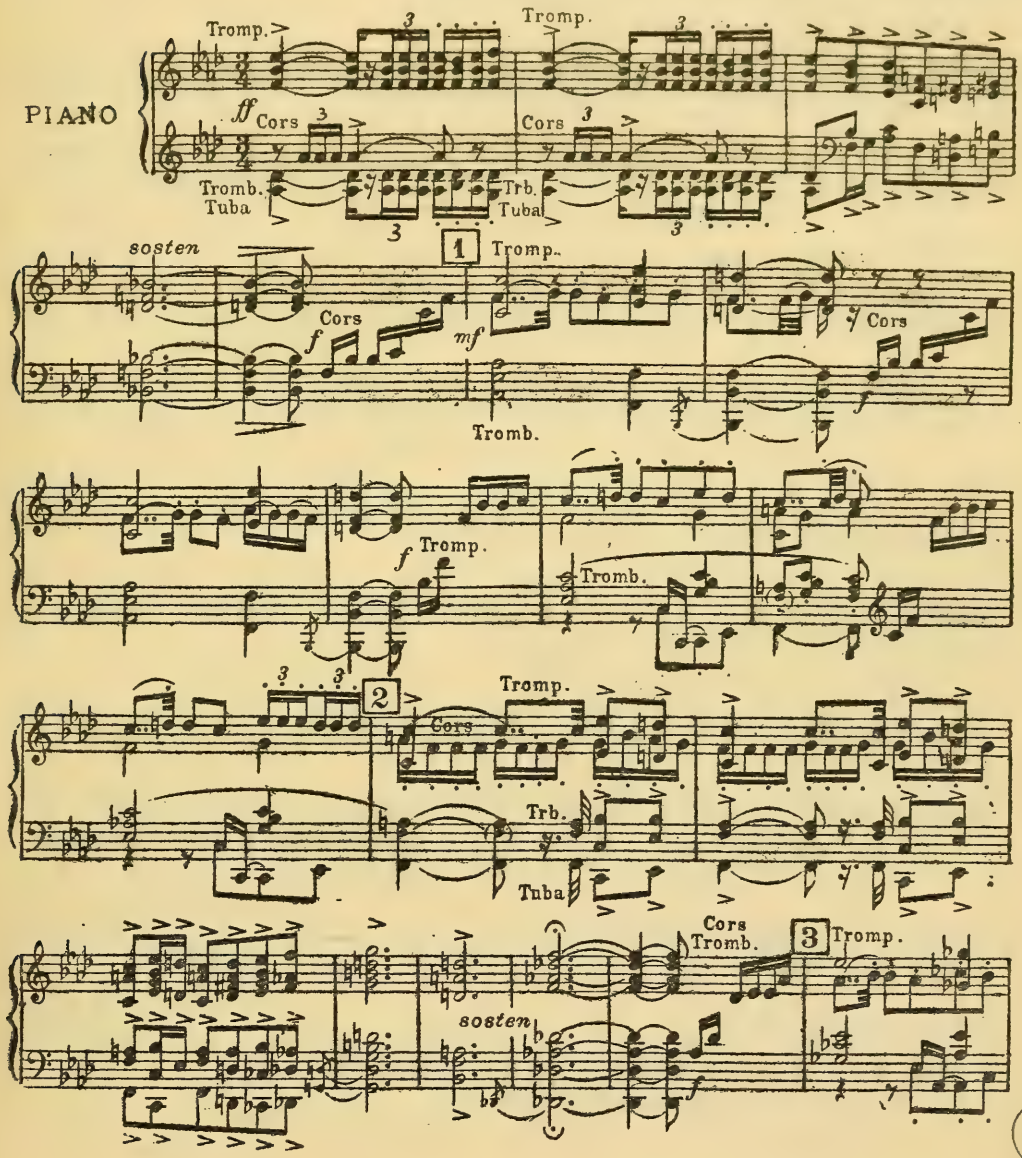
ROBERT BRUSSEL.

FANFARE POUR PRÉCÉDER LA PÉRI

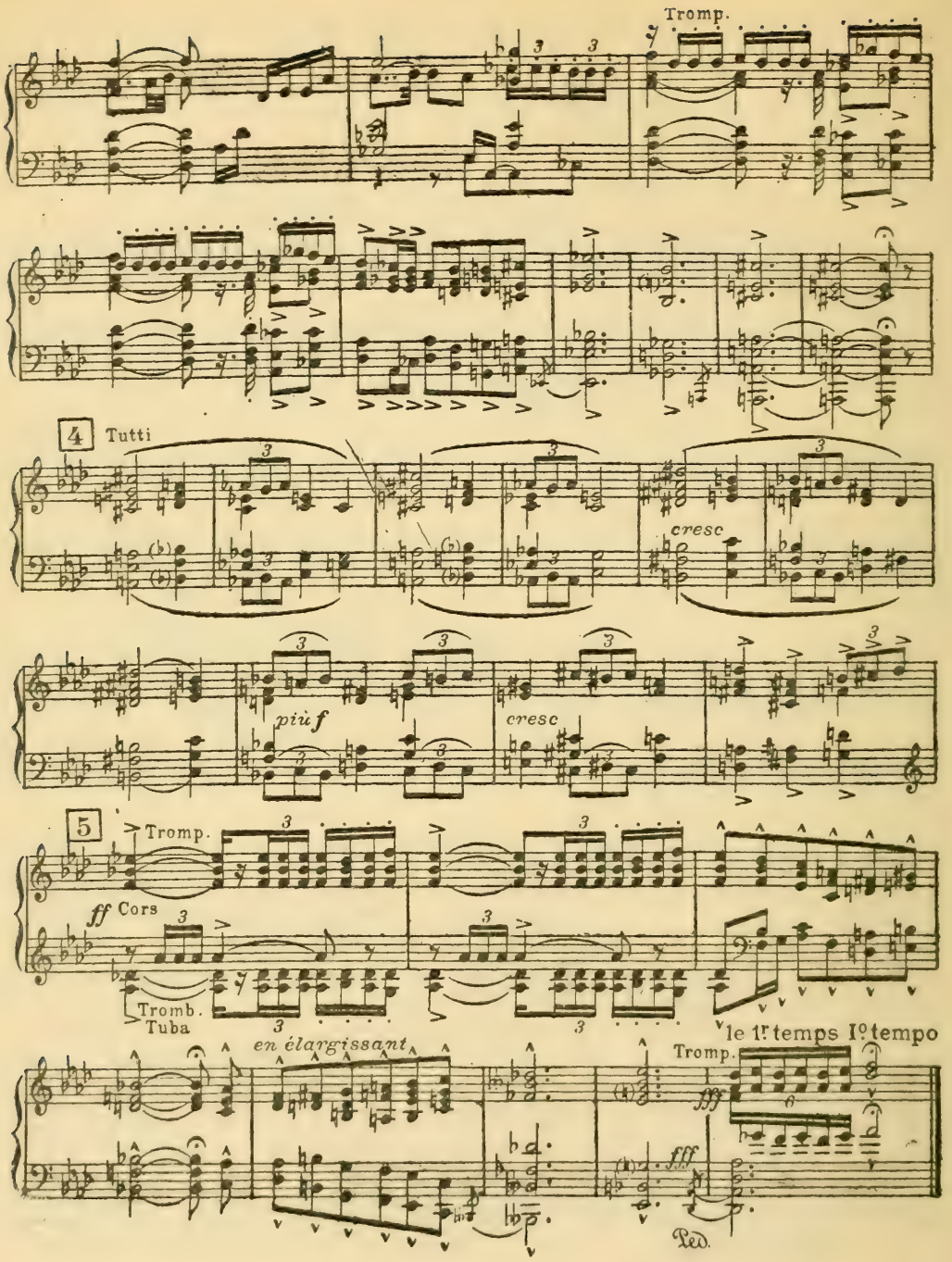
PUBLIÉ AVEC AUTORISATION DE MM. DURAND ET FILS

PAR PAUL DUKAS

transcrit pour piano par D. E. Inghelbrecht



BOSTON PUBLIC LIBRARY


Tromp.
4
Tutti
cresc
più f
cresc
5
Tromp.
ff Cors
Tromb.
Tuba
en élargissant
le 1r temps Io tempo
Tromp.
fff
Ped.

UNE SÉANCE DE LUTH

Qui aurait dit que ce roi des instruments et cet instrument des rois (au temps où les rois étaient instrumentistes) aurait la gloire d'une conférence du Maître Vincent d'Indy, dans l'élégante salle Pleyel, en présence du Tout-Paris musicologique de 1912 ? C'est cependant ce qui vient de se réaliser le 1er mai dernier, (jour des revendications révolutionaires), grâce à l'habile persévérance de MM. Emile Deniau et A. Mulot. Louons M. Deniau, qui, d'une voix fraîche et très joliment teintée, rend la vie à Bataille, à Boesset, à Moulinié, représentants de l'air de cour au début du XVIIe siècle. Louons aussi M. Mulot de sa dextérité sur la harpe-luth, et de son goût pour Francesco da Milano, un des très grands musiciens de 1550. Et cherchons le sens de cette manifestation, dont l'honneur revient pour une bonne part, (la part du Lyon), à l'obligeant mécène de la rue Rochechouart.

Le but de cette séance était double, du moins m'a-t-il semblé. On avait eu le légitime souci de remettre en honneur le luth et son répertoire. On avait aussi le non moins légitime désir de nous présenter le remplaçant moderne d'un instrument disparu, et de permettre à la harpe-luth de faire ses preuves devant nous.

Ceci posé, il convenait de présenter les choses sous un certain jour c'est-à-dire de se montrer à la fois historien soucieux du passé, et moderniste enflammé. M. Vincent d'Indy me croira certainement si j'avoue que j'ai été émerveillé de l'autorité avec laquelle il a, le plus tranquillement du monde, résolu ce petit problème. Tout d'abord, en quelques mots latins dont il sut tirer quelques mots d'esprit, il mit le public de son côté. Puis il nous entraîna vers la chanson populaire, la chanson française, nous flattant agréablement par le riant aspect de nos trouvères et de nos troubadours, de nos vaudevillistes et de nos faiseurs de couplets.

Il parvint ainsi au cœur du sujet, nous montra le rôle du luth dans cet formation de la musique occidentale, et nous fît honte de délaisser un répertoire aussi brillant, aussi étendu. Enfin, prévenant les objections qui pourrait s'adresser au luth oublié et désuet, à sa tablature, à sa bizarrerie même, M. d'Indy nous démontra la nécessité pour tout artiste de se libérer des entraves du passé et de ne retenir de la tradition que ce qui pouvait s'accommoder au goût présent, à notre goût d'auditeurs et d'exécutants. Encore un pas, et nous fûmes dans les bras de la harpe-luth, "*permettant de reconstituer aisément et fidèlement ces œuvres pittoresques et charmantes.*"

En fait, et à ne considérer que les contingences artistiques, M. d'Indy nous trouvera sans doute tous avec lui. Il est certain que la harpe-luth de Lyon sonne à la fois en harpe et en luth, et qu'elle fait entrer dans la pratique moderne instrumentale, sans effort ni singularité, des sonorités que les luthistes se sont jadis efforcés de réaliser. Elle classe donc dans un type normal, une couleur musicale à peu près oubliée. Et, si l'on tient compte de l'histoire qui nous montre le répertoire de la harpe s'alimentant aux mêmes sources que celui de luth, on peut hardiment soutenir que c'est une bonne action de donner à nos musiciens et à nos orchestres un instrument de plus, qui leur permet, à bon compte, de restaurer un instrument disparu. Donc, vive cette harpe-luth, que notre Société Internationale de Musique fut, je crois, la première à exposer dans une de ses séances de 1908. L'expérience du 1er mai 1912 est définitive.

En droit cependant, et toute harpe-luth mise de côté, la thèse soutenue par M. d'Indy rencontrera des adversaires parmi les historiens de la musique, et je ne puis résister à me faire ici leur avocat. L'auteur de Fervaal est assez musicologue pour me le pardonner.

Si Francesco l'Italien ou le brave Besard, bysontin, se fussent trouvés l'autre soir dans la

salle Pleyel, ils n'eussent point sans protestation, laissé dire que le leur instrument sonnait en continuels pizzicati et que sa tablature devait se transcrire en projetant sur la portée un semis de notes éparses. Ils auraient certainement relevé la confusion humiliante où le conférencier s'est plu à placer le luth, parmi les mandores, cholachon, guitarres, vihuela, et autres membres de la famille, parents pauvres toujours sévèrement bannis de la ligne directe. Ils auraient demandé la parole pour soutenir que le luth ne fut pas le vagabond, de mœurs arbitraires, de forme incertaine, qu'on a pu entrevoir dans cette causerie, le gratte-corde à jamais disparu et qui ne peut, ni ne doit revoir le jour.

Mais, à coté de ces virtuoses, dont on ne voudra peut-être pas accepter le témoignage interessé, l'esprit critique cherchera, lui aussi, à formuler ses scrupules. Je le crois du moins.

Car, on n'admettra pas sans bonnes raisons que l'apologie d'un instrument se termine par le triomphe d'un autre. On apercevra certainement, à la réflexion, que ce paradoxe, peut être essentiellement bienfaisant aux praticiens, sans cesser d'alarmer les historiens. Pour que la logique soit satisfaite, il serait nécessaire de prouver que la pratique du luth est chose absolument impossible de nos jours. Or, rien n'est moins certain. Et, le serait-ce, que nous aurions là un cas de force majeure, mais non pas une justification capable de satisfaire la raison. M. d'Indy, qui est de nos meilleurs logiciens, a senti la faiblesse de cette argumentation toute utilitaire. Il a voulu s'appuyer sur un principe correct, et il nous a dit : *le luth est mort, il ne faut jamais chercher à faire revivre ce qui est mort.* Fort bien, mais alors pourquoi restaurer cette littérature, bien défunte elle aussi, et qui demande de fervents initiés pour reprendre vie devant nous ? Ici on revit, là on succombe à jamais, et tout juste sur la foi d'un principe énoncé vigoureusement. C'est un peu gênant.

Je sais bien que nous avons eu affaire, nous l'avons dit à la double personnalité d'un historien-artiste ou d'un artiste-historien. C'est l'historien qui nous prescrit, au nom de l'érudition et de la vérité, de corriger notre ignorance et de parcourir avec lui le domaine du luth. Mais c'est l'artiste qui nous arrête brusquement dans cette excursion archéologique et nous ramene à la réalité de 1912. La promenade du Musée est terminée. Il n'en reste pas moins vrai que cette dialectique est scabreuse, qui consiste à s'appuyer tour a tour sur la foi des documents objectifs et sur la témoignage des sentiments personnels ! Qu'importe, après tout, si le goût de la musique de luth a pu, ce soir là, gagner quelques fidèles !

J. E.

Concerts Divers

La trève pascale qui, chaque année, interrompt les hostilités musicales s'est prolongée, ce printemps, au-delà de toutes les prévisions. Il semble qu'en présence d'une arrière-saison — devenue la véritable saison artistique — particulièrement chargée, les combattants aient voulu se recueillir, se reposer, pour aborder avec plus d'énergie la lutte finale. Cette lutte est maintenant engagée. Voici le résultat des premières escarmouches :

Les salles de musique, une à une, ont rouvert leurs portes fermées depuis les derniers concerts spirituels. Chez **Pleyel**, le Quatuor Capet stupéfie ses habitués en donnant deux auditions où le Beethoven attendu fut remplacé par Ravel et Debussy ! L'évènement est d'importance et particulièrement significatif, Capet ayant souvent déclaré qu'il ne soumettrait son archet qu'à des génies souverains ! La Société des Compositeurs crée un remarquable

fragment du Myrdhin de Paul Ladmirault, le duo de la Saint Jean d'Eté, avec le plus vif succès. Mlle Bonnard et M. Sautelet en sont les interprètes applaudis. Une intéressante causerie est faite par M. Vincent d'Indy sur l'intérêt que présente l'étude de la tablature du luth : M. André Mullot joint son geste à la parole du Maître. La Société Mozart, sous la musicale direction de Jean Huré, donne un Concerto grosso en si bémol de Hændel, une Fantaisie et Fugue de Mozart et un Concerto de piano de Bach. Et la Nationale donne la première audition d'une Sonate de Louis Thirion et de trois mélodies de Victor Vreuls.

La Salle **Erard** hospitalise la même Société quelques jours plus tard. Au milieu de reprises particulièrement intéressantes, nous y trouvons le piquant régal d'un cycle de mélodies de Messager interprétées brillamment par Mme Kousnezoff. Puis c'est le défilé habituel des pianistes de tout sexe et de tout âge. Sur la même chaise mécanique se succèdent sans interruption d'obèses quadragénaires et des fillettes en jupe courte jouant les mêmes concertos, les mêmes études et les mêmes fantaisies. De cette foule un peu trop amorphe ne se détache que l'énergique figure du pianiste catalan Montoriol-Tarrès dont le récital annuel fut éclatant. Jamais le fougueux virtuose n'avait dépensé plus de force, de souplesse et d'autorité que dans l'exécution qu'il nous donna de Mazeppa et de la fameuse Islamey où il est incomparable.

Salle **Gaveau**, l'activité est grande. Voici Mark Hambourg dont le programme s'oriente vers un modernisme résolu, grâce à Cyrill Scott, Ravel et Debussy. Avec une conscience historique assez rare, il faut bien l'avouer, chez les spécialistes de la musique ancienne. Arnold Dolmetsch nous offre des reconstitutions méthodiques d'instruments. Sur le luth, le cistre, la flûte douce, la lyra-viole, le clavicorde et la famille des violes, il nous donne des exécutions extrêmement attachantes de pièces anglaises des XVIe et XVIIe siècles. Une foule ardente acclame Kreisler qui, deux dimanches de suite, remplace seul sur l'estrade, l'orchestre Chevillard, rentré dans son mutisme annuel. Piqué au jeu, Jacques Thibaud prend immédiatement sa place et nous exécute trois Concertos avec la complicité de l'orchestre Hasselmans. La S. M. I. fait pleuvoir les premières auditions dont la plus significative est assurément un énorme Quintette de M. Bienenbaum, œuvre touffue, passionnée et tumultueuse où s'affirme une personnalité très remarquable et des dons exceptionnels d'émotion et de lyrisme. Et la Société Hændel nous donne une belle audition intégrale du Judas Macchabée.

La salle du **Conservatoire** après avoir vu se clore la série des concerts de la Société sur un très brillant programme où figuraient — signe des temps — les Chansons à quatre voix de Debussy, s'est entr'ouverte un beau soir en l'honneur de Mme Lili Lehmann qui donne avec l'aide de Schubert une brillante démonstration de sa méthode. Les mélomanes parisiens qui ont toujours entendu répéter que cette admirable salle était interdite au public, le soir, par ordre de la préfecture de police, demeurent interdits devant cet extraordinaire événement qui constitue un précédent à retenir.

La salle du **Lyceum**, où règne Mlle Gignoux se remplit d'une assistance aristocratique pour applaudir Jeanne Raunay, Cortot et Mme de Guerne.

Mais la salle qui, vraiment, a donné l'impression la plus sensible d'une renaissance à la vie artistique est le **Trocadéro**. L'immense vaisseau, désormais aménagé en vue des concerts, chauffé, mieux clos, rendu confortable et enrichi de dispositifs améliorant sa déplorable acoustique, retient maintenant le public. Les Concerts populaires d'Alfred Casella y attirèrent une foule empressée qui écouta avec le plus grand respect la Neuvième Symphonie de Beethoven exécutée dans la version orchestrale retouchée par Mahler et expurgée des vulgarités instrumentales de la bruyante conclusion. Pablo Casals y remporte un triomphe en exécutant un Concerto de Haydn.

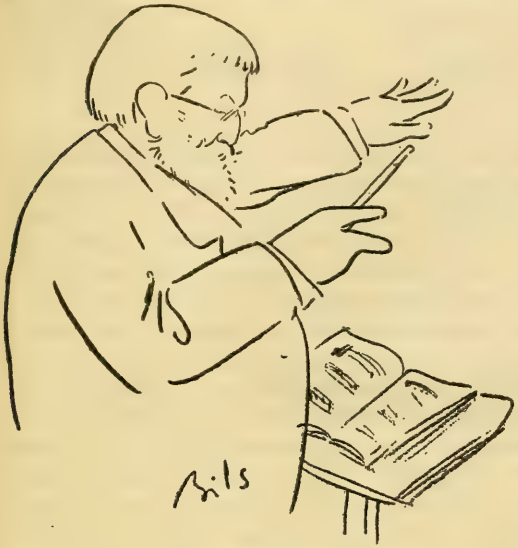
Quelques jours plus tard, le public select de la " Grande Saison de Paris " envahissait

cette même salle pour fêter Weingartner dans ses belles exécutions du Requiem de Berlioz, du Messie de Hændel et de la Messe en ré. On s'accorda, une fois de plus, à constater la merveilleuse compréhension de notre romantisme que manifestent les chefs d'orchestre allemands. Ils interprètent notre Berlioz comme, seul, Edouard Colonne savait le faire. Encore quelques années de debussysme intégral et la Damnation deviendra un article " made in Germany " que nous ferons venir de Munich par curiosité, pour amuser nos enfants tout en leur donnant une leçon d'histoire !...

G. K.

Société française des Amis de la Musique

La réunion des Amis du mois de mars, qui avait été ajournée par suite du brusque départ de M. Gaubert, eut lieu le 29 avril à la salle de l'Hôtel des Modes avec le concours du maître Paul Vidal, de Mme Mayrand, du Mlle Charny de l'opéra et de Mme Mary Christian. Au programme des œuvres du très aimable chef d'orchestre de l'opéra, deux mélodies de Debussy et " *le premier papillon blanc* " d'Ernest Fanelli.



PAUL VIDAL, *par Bils*

Les Amis s'étaient fait une fête de révéler au monde de la musique la quintette à cordes de cet auteur méconnu. Malheureusement, après en avoir brusquement interrompu les répétitions, M. Fanelli crut bon de reprendre son manuscrit et de ne pas livrer son œuvre au public, mettant ainsi à la fois les artistes et notre société dans un embarras, aussi cruel qu'immérité.

Par contre les Amis furent les premiers à entendre la symphonie de Beethoven, dite d'Iéna, retrouvée dernièrement par le Dr Stein dans un ancien fonds de la bibliothèque de cette ville. Conduite avec un style parfait et une maîtrise impeccable par M. Hasselmans cette œuvre de jeunesse, qui pourrait être de Haydn, a paru charmante.

* * *

Notre société a décidé de prêter son appui et son patronage au concert annuel d'orchestre de la *Société Musicale Indépendante*, dans lequel on exécutera entre autres choses la musique du *Martyre de Saint Sébastien* de Debussy, dans le courant du mois de juin et sous la direction de M. Inghelbrecht. Les Amis, se souvenant des susceptibilités éveillées l'année dernière par les représentations de cette œuvre au théâtre n'ont pas voulu donner leur concours à cette audition symphonique sans prendre avis de S. E. le cardinal archevêque de Paris. Les démarches qu'ils ont faites auprès de Mgr Amette ont été couronnées de succès, et les catholiques qui n'avaient pu franchir l'entrée du Châtelet, pourront assister, en toute confiance, à l'exécution salle Gaveau de cette œuvre musicale éminente. Un petit nombre de places, à des prix réduits, sera mis à la disposition de nos membres pour cette solennité.

ERNEST FANELLI
par J.P. Besson-Dandrieux

*

L'Édition Musicale

* voix élevées ** voix moyennes *** en plusieurs tons

[1] chez Bouwens [2] Demets [3] Durand [4] Durdilly [5] Janin
[6] Rouart Lerolle [7] Eschig [8] Heugel [9] Guardia à Barcelone

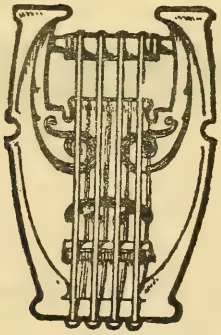
CHANT. — Débutons, si vous le voulez bien, par quelques estimables morceaux de salon, qui pour être écrits à l'usage des gens du monde, n'en seront pas moins à peu près tolérables pour des musiciens convaincus. De M. **Erlanger**, une Sérénade (*), *l'Echelle d'Amour*,[1] assez banale avec le dessin obstiné de ses basses ; de M. **Bouwens van der Boijen** [1] une romance ultra-sentimentale (**), *au Rouet ;* du même auteur, trois *Aquarelles* [1] à deux voix (* et *) ; la première très séduisante de couleur. De M. **Larmanjat** [1], *Trois Marines* (**) ; la seconde intitulée, Causerie de Vagues, d'un tour très heureux. Nous arrivons avec le *Rondel de l'Adieu* (***), de M. **Schidenhelm** [2], à quelques pages plus émues, d'un sentiment très juste, très profond, exprimé avec la plus parfaite mesure ; ce modeste morceau compte évidemment parmi les meilleurs reçus depuis longtemps. Avec M. **Bertelin** [2] un musicien qui sait son métier mais s'en tient à un idéal déjà un peu suranné, nous tombons dans le style ténébreux ; sa 1re Ballade, *la nuit tombait sur ma paupière* (**), d'après H. Heine, a tout du romantisme, à part la fantaisie. La 2de, intitulée *la Chimère* (***) se termine sur une phrase assez captivante, en son pathétique grandiloquent. M. **Ladmirault** [1] veut être fort recueilli et fort dévotieux ; mais pourquoi un tel déploiement de moyens lorsqu'il s'agit de chanter tout uniment les pures et innocentes *Béatitudes* (**) ; nous souhaiterions moins de notes inutiles. Voici maintenant quelques auteurs à qui l'on pourrait adresser le reproche de découper Pelléas en petites tranches ; l'opération demande déjà un certain doigter, du reste ; ne s'y risque pas qui veut. M. **Hue** [1], toujours très habile et très séduisant avec ses *Chimères* (**); M. **Grovlez** ([3]) bien alambiqué, avec ses trois *Mélodies* (**); ne le fallait-il pas, pour être au niveau des Poèmes de Jean Dominique ? Du reste, cela n'empêche pas son n° 3, Sérénade, d'être un vrai bijou. Mme **Cécile Simon** [4], avec le *Conte Simple* (**), et surtout l'*Apaisement* (**) montre toujours un don inné de la juste expressivité ; pas un mot qui ne porte, à son plan exact, et avec l'intensité sentimentale requise. Du reste, ce mérite n'est-il pas commun à toute notre jeune école française ; notre déclamation est impeccable, et nous pouvons nous vanter d'avoir laissé bien loin le temps où l'on écrivait les paroles pour la musique, et non la musique pour les paroles.

PIANO. — Une *Barcarolle* de M. **Bron** [2], une jolie *Hongroise* de M. **A. de Bertha**, un *Impromptu* assez brillant de M. **Chevillard** [1] et une petite pièce assez banale que M. **Szulc** intitule *Nostalgie*, voilà le bilan de ceux qui écrivent de la musique nouvelle dans des formes consacrées. Il y a plus de recherche, sinon d'originalité vraie, dans les *Croquis pour piano* de **Ch. Bredon** [2] essais courts et primesautiers, dont l'impressionnisme facile rappelle

un peu la manière de M. Swan Henessy ; et dans les *Danses Grecques* de M. **Bernheim** [2]... danses grecques, je le veux bien, quoique la 2de débute exactement comme un tambourin du XVIIIe siècle ; mais il s'agit plus ici d'art que d'archéologie, et le plus pressé serait de faire connaître à Mme Isadora Duncan ces petites pièces qui évoquent invinciblement sa mouvante et capricieuse silhouette. Cette aimable transition m'amènera à vous parler de Mlle **Blanche Selva,** qui continue à transcrire héroïquement les *pièces d'orgue* de **César Franck** [3]. La *Grande pièce symphonique* demeure acceptable au piano ; la *Prière* restera toujours un chef d'œuvre, mais le *Finale* n'est vraiment admissible qu'à l'église et requiert impérieusement le rayonnement triomphal du grand orgue aux multiples jeux. M. **de la Tombelle** [5], toujours pieux, réussit à se défendre de toute originalité de mauvais aloi, dans ses *Dix pièces pour orgue.* M. **Albert Roussel** [3] transcrit lui-même pour deux pianos quatre mains le 3me fragment de ses *Evocations* pour orchestre : *aux bords du fleuve sacré ;* ce dernier morceau, extrêmement complexe, sera toujours moins aisément accessible que les deux premiers. Enfin M. **Erik Satie** [6] avec ses Pièces à quatre mains, *En Habit de Cheval*, scandalisera les esprits arriérés qui s'obstinent encore à chercher quelque rapport entre le titre d'un recueil et son contenu.

PARTITIONS. — Nous ne ferons que mentionner en passant quelques partitions d'orchestre dont chacune mériterait une étude approfondie : *symphonie en Ré min.* de **Witkowski** [3] *Daphnis et Chloé* de **Maurice Ravel** [3] *Sarabande* de **Ducasse** [3] *légende pour violon et orchestre* de **Blair Fairchild** [2]. Partitions piano et Chant ; le *St. François d'Assise* de **G. Pierné** [7] l'*Esther* de **R. Hahn** [8] qui va faire les délices des sociétés chorales de dames, et le *Comte Arnau* de **F. Pedrell** [9] une œuvre que nous connaissons trop peu en France et qui mériterait d'éveiller notre juste curiosité.

V. P.



A 9 HEURES PRÉCISES DU SOIR — SALLE GAVEAU, RUE LA BOETIE — A 9 HEURES PRÉCISES DU SOIR

3E ANNÉE

S.M.I.

3E ANNÉE

SOCIÉTÉ MUSICALE INDÉPENDANTE

DEUX CONCERTS DE GALA, sous le patronage de la Société Française des Amis de la Musique

1er Concert, Vendredi 14 Juin 1912

PREMIÈRE PARTIE

SYMPHONIE (1re Audition) . . . . . PAUL LADMIRAULT
Allegro, Scherzo, Andante, Finale.

L'ÉTOILE DU SOIR (1re Audition) . . . . . ERMEND BONNAL
Chœur pour voix de femmes.

PASTORALE (1re Audition) . . . . . LÉON MOREAU
a) Chanson. b) Danse
pour Saxophone et Orchestre.

2me Concert, Lundi 17 Juin 1912

PREMIÈRE PARTIE

LES VENDANGES (1re Audition) . . . . . CHARLES KŒCHLIN
Poème symphonique.

L'ANÉMONE ET LA ROSE (1re Audition) . . . JACQUES PILLOIS

PRÉLUDE DE LA PORTE HÉROIQUE DU CIEL (1re Aud.) ERIK SATIE

LA CATHÉDRALE (1re Audition) . . . . . JEAN HURÉ
Scène finale
Mlle Vallin et les Chœurs.

La DEUXIÈME PARTIE de chaque concert sera consacrée à l'exécution intégrale du

MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN

de Claude Debussy

(Orchestre et Chœurs : 250 exécutants sous la direction de D.-E. INGHELBRECHT).

PRIX DES PLACES : Loges : 60, 80, 100 et 120 fr., Orchestre : 20 fr., Balcon : 20, 15 et 10 fr., Deuxième Balcon : 10 et 8 fr., Pourtours : 10, 8 et 6 fr., Promenoirs : 5, 4 et 2 fr.

Billets chez MM. Durand, Grus, Eschig, à la Salle Gaveau, aux Amis de la Musique, 22, rue St. Augustin et au siège de la Société Musicale Indépendante, 11, rue Bergère (Tél. 234-31).
La location (sans augmentation de prix) est ouverte.

La Musique et le Sport

I

WILLY DE BLEST-GANA

Nous assistons à une singulière renaissance de l'énergie nationale. Le début du XXme siècle a vu l'éclosion d'un nouveau sentiment : *l'esprit sportif* qui dirige et passionne la jeunesse actuelle. Ce sentiment prend, désormais, une importance sociale, et nous savons que nos lycéens retiennent plus volontiers les noms de Beaumont et de Carpentier que ceux de Barrès et de Debussy. L'évolution qui se produit est-elle profitable à la race, ou faut-il donner raison à ceux qui prévoient une décadence intellectuelle au profit de la force brutale et bornée ?... Je ne reprendrai pas ici les théories ennemies des deux camps. Elles furent maintes fois exposées et opposées, et il semble bien que le sport n'ait plus que de rares adversaires. La majorité des écrivains que j'ai interrogés dans le *Sport et l'Avenir* ont vanté, avec une enthousiaste éloquence, la puissance éducative du sport, son influence heureuse et sa haute signification. On m'a objecté que ce livre ne saurait être une preuve définitive puisqu'il ne révélait que le seul avis des artistes, et encore d'artistes littérateurs, c'est à dire d'hommes rompus aux jeux de l'esprit, habitués aux " spéculations ", prompts à envisager des hypothèses séduisantes, à développer des paradoxes. Le plaisant, disait-on, serait de questionner, tout de go, les sportifs acharnés, de leur demander de juger à leur tour leurs juges bénévoles, de tirer d'eux une opinion sur l'art entre deux matches ou deux assauts.

Voici un premier résultat. La musique étant, suivant l'expression d'Oscar Wilde, " au point de vue de la forme, le type de tous les arts, " je proposai donc aux méditations des sportsmen le plus délicat problème. Il va sans dire que le choix de mes interlocuteurs d'un instant n'a pas été hasardeux. Les personnalités auxquelles je me suis adressé ont conquis un nom par le sport seul, mais sont, en outre, des mélomanes. On ne saurait, je pense, me faire grief d'avoir tenté une manière de sélection. Un interview avec un boxeur professionnel ne permettrait pas plus de généraliser l'indifférence des sportifs pour la musique, que l'opinion de tel peintre ou de tel romancier fermés à l'art de Wagner, n'autoriserait à conclure que les sculpteurs et les musiciens n'entendent pas la grande voix des chefs-d'œuvre musicaux. Enfin, le fait d'avoir groupé plusieurs sportifs célèbres engoués de musique prouve *a priori* que la musique et le sport ne sont pas incompatibles.

Restent les opinions dont la valeur (non la sincérité) se peut discuter. Sans doute, rencontrera-t-on, au cours des quelques causeries reproduites, des idées parentes, une sorte d'uniformité dans les sympathies et les haines exprimées, ou peut-être, au contraire, saura-t-on dégager — des réponses dissemblables — des différences de nature que l'on pourra attribuer aux sports pratiqués. Pour moi, je ne prendrai point parti.

* * *

Willy de Blest-Gana est un homme d'épée. Il n'est pas de salles d'armes où l'on ne connaisse son jeu rapide, brillant, complexe et fougueux. Il fut champion du monde d'escrime.

Il est aujourd'hui vice-président du Cercle Hoche qu'il a fondé et où, chaque jour, il vient s'entraîner. Il a le visage anguleux, les yeux froids, la parole brève et le geste sec. Il aime passionnément le sport qu'il pratique depuis son enfance et dans lequel il a peu d'égaux. C'est, suivant les vers de Marcel Boulenger :

" ... Willy, seigneur de Blest et de Gana
Et le premier vainqueur du premier championnat. "

C'est aussi un artiste, et vous vous en rendez vite compte, lorsque vous pénétrez dans l'appartement qu'il habite et où tout révèle un goût sûr, raffiné, un sens délicat de l'harmonie et des couleurs : vieux meubles Louis XV et Louis XVI aux belles étoffes anciennes, tapisseries chatoyantes qui sont des pièces de musée, tentures dignes d'orner les chambres des reines de jadis, et enfin une collection précieuse de fragiles porcelaines chinoises (sa folie), toutes de la " famille rose ".

Blest-Gana joue du violon en virtuose et vous le trouverez souvent en train d'exécuter les œuvres qu'il préfère. La musique et l'escrime se partagent son existence, et nul n'était mieux désigné que lui pour répondre à mes questions.

— Je m'étonne, me dit-il d'abord, qu'on ait pu croire que la pratique des sports devait rendre insensible à la musique. En principe, j'estime que le sportsman peut tout juger mieux qu'un autre, car le propre du sportsman est d'avoir un esprit précis, sain, net, et le bon sens lui appartient plus, à mon avis, qu'à ces neurasthéniques de l'art, ces fumeurs d'opium, ces névrosés qui demandent l'inspiration à des sources morbides... " Mens sana... " ! — vous savez l'adage... C'est dire que, pour ma part, j'aime la musique claire et simple. La vraie beauté ne va pas sans la clarté, et c'est elle que j'admire chez les anciens en qui je puise mes joies les plus pures. Quoi de plus expressif qu'un prélude et une fugue de Bach, quoi de plus poignant que la Symphonie eu ut mineur de Beethoven, de plus troublant qu'une sonate de Mozart ou de Haendel ou que l'*Armide* de Gluck ? Ne croyez-vous pas que ce qui provoque l'émotion dans ces œuvres, c'est précisément l'inspiration que l'on devine *aisée*, sans heurt, sans effort. Et je crois qu'en musique comme en poésie : " Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement ".

— Alors, les modernes ?...

— Eh ! bien parmi les modernes j'aime le Berlioz de la *Damnation*, le Wagner de l'ouverture du *Tannhäuser*, le César Franck de *Rédemption*, le Saint-Sæns de la *Symphonie avec orgue*. Le nouveau, ah !... Et d'abord est-il nécessaire de faire du nouveau ? Oui, je sais... le programme de la nouvelle école, c'est de faire du nouveau à tout prix, et voilà précisément ce qui m'exaspère et ce contre quoi je proteste. Car, pour innover, est-il nécessaire de renoncer à toutes les règles admises jusqu'ici et de ne plus les reconnaître ? La manie du nouveau a conduit a l'étrangeté. Elle a fait naître l'impressionnisme en peinture, le verlibrisme en littérature, l'art nouveau en ameublement. Jolis cadeaux à faire à nos enfants !

Blest-Gana ferma violemment le piano sur lequel il s'appuyait, se leva, vint jusqu'à moi près d'une fenêtre voilée de brise-bise transparents, et, s'écria, d'une voix indignée :

— Avez-vous vu, mon cher, la reproduction des cartons de Chéret en tapisseries, Chéret immortalisé par cette admirable manufacture des Gobelins qui nous donna la glorieuse série des Don Quichotte ! C'est à pouffer, hein !... Je souhaite qu'un jour, les gens de goût révoltés disent leur fait aux snobs qui suivent aveuglément les réclames stupides ou trop habiles des critiques. Les jeunes musiciens, à cet égard, sont de grands coupables. Et d'abord, ils n'ont, en général, — vous m'entendez — aucune espèce de talent. Ce sont des vandales exaspérés qui sabotent et travestissent la musique pour en faire un tumulte informe, une cacophonie incompréhensible. Evidemment, quelques-uns d'entre eux connaissent fort bien la technique de leur

métier, mais si leur musique est remarquable... sur le papier, ils abusent de notre bonne foi en nous faisant écouter des embryons d'idées, des balbutiements de phrases, des essais de mélodies qui jamais ne se développent ni ne s'achèvent. Ceux qui s'exclament que ce sont là de curieuses tentatives, des audaces intéressantes, ne considèrent pas l'art ainsi qu'il doit l'être, c'est à dire comme ayant une portée haute, noble, humaine, et non comme une amusette, un jeu de l'esprit, une cabriole ou un escamotage. La vérité est qu'il se dégage de ces œuvres tant vantées une sensation d'impuissance, de vain labeur, de fatigue... Mais quelquefois — et comment pardonner ces artistes courtisans ? — nous en voyons qui pourraient frôler le génie et qui s'attardent complaisamment à se transformer en marchand de notes pour un public imbécile. Partir d'un accord dissonnant pour en faire la base d'une mélodie, réfréner ses élans, museler son inspiration, pirouetter, déconcerter, voici le programme que suit désormais un compositeur soucieux de capter une clientèle d'absurdes musicomanes. Et la jeune école imite ce bel exemple et l'imite sans talent, elle s'essouffle vainement dans le but de créer une musique nouvelle. Ne nous y trompons pas : ce n'est point en s'appuyant sur des tonalités fausses qu'elle parviendra à accoucher de quelque chose de durable. Cette fantaisie d'une heure, cette mode d'un instant s'évanouira devant la première œuvre solide. Que restera-t-il des Florent Schmitt et des Maurice Ravel, des Roger Ducasse et des Lappara, que pourrons-nous retenir de ces debussystes en délire qui se plaisent à exagérer les défauts de leur maître ? Rien, je le crains, sinon le souvenir d'une plaisanterie qui n'aura pas toujours été très gaie.

— Quoi ! rien ?

— Rien, affirma Blest-Gana péremptoire. Et il ajouta : " Il n'y a pas de mérite à compliquer ce qui est simple, à obscurcir ce qui est clair, et retenez bien ceci : La musique qui était autrefois un art où il entrait parfois de la science, aujourd'hui est quelquefois une science, mais où il n'entre jamais d'art. "

La conversation prit fin sur cette phrase lapidaire. Et comme Willy de Blest-Gana s'était fort animé, il me conduisit au Cercle Hoche, me battit à l'épée en dix touches et me quitta, sans rancune.

GEORGES CASELLA.

PUBLIC LIBRARY

Cl. Meurisse

WILLY DE BLEST-GANA

Cl. Meurisse

WILLY DE BLEST-GANA

15 Juin 1912.

LES IDÉES DE ROUSSEAU SUR LA MUSIQUE

Il lui sera beaucoup pardonné parce qu'il a beaucoup aimé la musique. Sans doute il l'a aimée à sa façon. Mais fit-il jamais rien à la façon des autres ? " Il faut assurément que je sois né pour cet art, dit-il dans ses *Confessions*,[1] puisque j'ai commencé à l'aimer dès mon enfance, et qu'il est le seul que j'aie aimé constamment dans tous les temps. " Il ne l'a pas seulement aimé : il l'a aussi très suffisamment connu, quoi qu'on en ait pu dire. On reprochera justement à ses œuvres musicales leur simplicité un peu rudimentaire et leur facture malhabile ; mais il n'en reste pas moins qu'il savait s'exprimer dans le langage des sons. Et d'ailleurs, n'eût-il jamais tracé une mélodie, ses écrits sur la musique suffiraient à prouver l'étendue de ses connaissances et à retenir l'attention des musiciens.

Il y a de tout dans les centaines de pages que Rousseau a écrites sur

[1] Partie I, livre v.

l'art musical. Il y a des erreurs, des insuffisances, des partis-pris, des boutades outrancières. Mais on y trouve aussi quantité de réflexions pénétrantes, de vues fécondes, d'aperçus prophétiques. C'est par ses idées, beaucoup plus que par ses rares compositions, que Rousseau a sa place marquée dans l'histoire de notre art, et une place fort importante. Cet homme qui, en matière musicale, fut surtout un " critique ", a eu, dans la musique du XVIIIe siècle, un rôle presque aussi marquant que celui de Rameau ou de Gluck. Toute l'Europe discute ses théories. Quand Gluck arrive à Paris, il va lui demander conseil. Jamais encore, la réflexion appliquée aux choses de la musique n'avait agi aussi fortement sur les artistes et sur l'opinion. Toute une doctrine esthétique est contenue dans ses écrits, doctrine qui rencontre des détracteurs passionnés et des adeptes fervents. C'est véritablement une sorte de direction de conscience que Rousseau aspire à exercer dans le domaine de la musique comme dans celui de la morale, de la politique ou de l'éducation. Apportant à l'examen des diverses institutions sociales un esprit formé pour ainsi dire en marge de la société, il émet tout naturellement les jugements les plus inattendus, les paradoxes les plus bizarres, il ne rêve que changements et réformes.[1] Mais, précisément parce qu'il est libéré de tout préjugé social, il regarde hardiment dans toutes les directions, vers ce qui n'a pas été fait et qui pourrait l'être ; il montre aux artistes des voies non frayées, il les pousse vers le but qu'il entrevoit et qu'il ne peut atteindre lui-même. Aussi écrit-il avec fierté, dans la préface de son *Dictionnaire de musique :* " Si les manœuvres et les croque-notes relèvent souvent ici des erreurs, j'espère que les vrais artistes et les hommes de génie y trouveront des vues utiles dont ils sauront bien tirer parti ".

* * *

[1] Le premier ouvrage qu'il publie, la *Dissertation sur la musique moderne*, est un projet de réforme de la notation musicale, permettant " de noter la musique et toutes ses difficultés de manière plus simple, plus commode et sous un moindre volume " (Préface). Le système de Rousseau supprimait les portées et les notes, et les remplaçait par des chiffres correspondant aux divers degrés de la gamme. On en a beaucoup exagéré l'importance. Bien que Rousseau l'ait employé jusqu'à la fin de sa vie pour son usage personnel, il l'a condamné lui-même très nettement dans son *Dictionnaire de musique* : "... plusieurs ont tenté de leur substituer (aux notes de Gui d'Arezzo) d'autres notes : de ce nombre ont été Parran, Souhaitti, Sauveur, Dumas, et moi-même. Mais comme, au fond, tous ses systèmes, en corrigeant d'anciens défauts auxquels on est tout accoutumé, ne faisaient qu'en substituer d'autres dont l'habitude est encore à prendre ; je pense que le public a très sagement fait de laisser les choses comme elles sont, et de nous renvoyer, nous et nos systèmes, aux pays des vaines spéculations " (art. *Caractères de Musique*). Toutefois il est certain que la méthode de Rousseau, surtout avec les perfectionnements qu'elle a reçus depuis (méthode Galin-Paris-Chevé) peut être très utile pour initier rapidement à la musique facile les personnes qui ne peuvent pas faire de cet art une étude plus approfondie.

Les idées de Rousseau sur l'art musical se rattachent à l'ensemble de son système philosophique. Le grand principe de ce système est, comme on sait, la croyance en la bonté originelle de la nature, peu à peu corrompue par l'influence néfaste de la civilisation. Conformément à ce principe, la musique la meilleure sera la musique la plus naturelle. Et quelle est la musique la plus naturelle, la plus spontanée, la plus primitive, celle qui est apparue dès l'origine de l'humanité ? C'est la mélodie de la voix humaine. La mélodie est née en même temps que la parole, comme une sorte de langage chantant où se trouvaient confondus l'élément intellectuel et l'élément musical, qui se sont peu à peu différenciés au cours des siècles : " il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole ; les accents formaient le chant, les quantités formaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations de la voix ". [1]

" Les sons et le rythme ", voilà bien en effet les deux parties de cette mélodie qui est l'essence même de la musique. Les " sons ", c'est-à-dire les rapports de hauteur entre les différentes notes de la mélodie, proviennent originairement des intonations naturelles de la voix animée, du même " principe... qui fait varier le ton de la voix, quand on parle, selon les choses qu'on dit et les mouvements qu'on éprouve en les disant. C'est l'accent des langues qui détermine la mélodie de chaque nation ". [2] Cette relation étroite qui existe entre la mélodie et les intonations de la parole explique son pouvoir sur les âmes, son aptitude à exprimer les émotions diverses, à imiter l'accent des passions. C'est là un privilège exclusif de la mélodie, car " toute musique qui ne chante pas, quelque harmonieuse qu'elle puisse être, n'est point une musique imitative, et... laisse toujours le cœur froid ". Les tours mélodiques qui sont à la disposition du musicien sont en nombre presque infini, et il pourrait les augmenter encore en faisant des emprunts judicieux aux anciens modes ecclésiastiques, qui " conservent une beauté de caractère et une variété d'affections bien sensibles aux connaisseurs non prévenus ". [3] Au lieu de vouloir introduire à l'église la musique profane et de composer des " plains-chants accommodés à la moderne pretintaillés des ornements de notre musique ", on devrait tâcher d' " enrichir le système moderne " avec " ces précieux restes de l'antiquité ".

[1] *Essai sur l'origine de langues*, ch. XII.
[2] *Dictionnaire de musique*, Art, *Mélodie*.
[3] *Dictionnaire*, art. *Plain-chant*.

" Mais il faudrait avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus de savoir, et surtout être exempt de préjugés. "

L'autre partie de la mélodie, le rythme, est au moins aussi importante que la première. C'est "la plus grande force de la musique".[1] " Sans lui la mélodie n'est rien, et par lui-même il est quelque chose, comme on le sent par l'effet des tambours. "[2] Lui aussi a son origine dans le langage : il dérive non plus des accents, mais de la prosodie. En outre, " certaines passions ont dans la nature un caractère rythmique aussi bien qu'un caractère mélodieux, absolu et indépendant de la langue ; comme la tristesse, qui marche par temps égaux et lents, de même que par tons rémisses et bas ; la joie par temps sautillants et vites, de même que par tons aigus et intenses ". De là toutes les ressources d'expression que fournissent au compositeur les variations de rythme, " les mouvements extrêmes de vitesse et de lenteur, les mesures contrastées, les valeurs inégales, mêlées de lenteur et de rapidité ".[3] D'ailleurs, comme la prosodie des langues modernes est bien moins nettement marquée que celle des langues anciennes, il s'est constitué peu à peu un rythme "plus indépendant du discours", plus purement musical : c'est celui qui résulte de "l'égalité de la mesure" et des " diverses combinaisons de ses temps ".[4] Rousseau a le fétichisme de la mesure et des mouvements exactement cadencés ; il est intransigeant sur ce chapitre. C'est là, comme on verra plus loin, une des raisons qui lui font préférer la musique des Italiens à celle des Français.

Si la mélodie, avec ses inflexions et son rythme, constitue le meilleur de l'art musical, qu'est-ce donc que l'harmonie ? L'harmonie n'est guère autre chose qu'un produit artificiel de la civilisation. Rousseau insiste à plusieurs reprises sur cette idée qui est l'un des principes essentiels de la théorie musicale et qui ne s'accorde que trop bien avec l'ensemble de sa philosophie.

" Naturellement il n'y a point d'autre harmonie que l'unisson... Les oreilles rustiques n'entendent que du bruit dans nos consonances ".[5] " S'il nous faut des accords, c'est parce que nous avons le goût dépravé. En effet, toute l'harmonie ne se trouve-t-elle pas dans un son quelconque ?

[1] *Observations sur l'Alceste de M. Gluck.*
[2] *Dictionnaire*, art. *Rythme.*
[3] *Observations sur l'Alceste de M. Gluck.*
[4] *Dictionnaire*, art. *Expression.*
[5] *Essai sur l'origine des langues* (ch. XIV). Voir aussi le *Dictionnaire de musique* (art. *Unisson*) : "... l'harmonie la plus naturelle, et par conséquent la meilleure, est à l'unisson ",

et qu'y pouvons-nous ajouter sans altérer les proportions que la nature a établies dans la force relative des sons harmonieux ? [1] En doublant les uns et non pas les autres, en ne les renforçant pas en même rapport, n'ôtons-nous pas à l'instant ces proportions ? La nature a tout fait le mieux qu'il était possible ; mais nous voulons mieux faire encore, et nous gâtons tout ". Et à quelle époque cet usage antinaturel a-t-il commencé à s'introduire ? Il est de date relativement récente ; les civilisations de l'antiquité ne l'ont pas connu ; les oreilles grecques, si délicates, n'en ont pas senti le besoin. L'harmonie "est une invention gothique et barbare", qui est apparue à la suite des grandes invasions. Elle est due aux "peuples du Nord, dont les organes durs et grossiers sont plus touchés de l'éclat et du bruit des voix que de la douceur des accents et de la mélodie des inflexions ". [2] " Plusieurs voix traînant sans cesse à l'unisson des sons d'une durée illimitée, trouvèrent par hasard quelques accords qui, renforçant le bruit, le leur firent paraître plus agréable, et ainsi commença la pratique du discant et du contrepoint.... Voilà comment le chant devint par degrés un art entièrement séparé de la parole dont il tire son origine, comment les harmoniques des sons firent oublier les inflexions de la voix, et comment enfin, bornée à l'effet purement physique du concours des vibrations, la musique se trouva privée des effets moraux qu'elle avait produits, quand elle était doublement la voix de la nature ". [3]

Est-ce à dire qu'il faille renoncer à l'harmonie et se contenter de la mélodie pure et simple ? Rousseau ne va pas jusque là, pas plus qu'il ne songe à la possibilité de supprimer les institutions sociales existantes, résultats funestes mais indestructibles de la civilisation. Il ne nous est plus possible de supprimer de la musique les accords de l'harmonie ; mais il faut au moins les réduire au strict nécessaire, les maintenir dans le rôle subalterne qui seul leur convient ; car l'harmonie est dans la musique un élément secondaire et accessoire, tandis que la mélodie est l'élément primitif et essentiel. Sur ce point Rousseau s'oppose nettement à Rameau, et cette question du primat de l'harmonie ou de la mélodie forme le principal objet de leur polémique. [4]

[1] Les harmoniques. Ce passage est tiré de *la Nouvelle Héloïse*, Partie V, lettre 7 (de Saint-Preux à Milord Edouard).

[2] *Dictionnaire*, art. *Harmonie*. Est-ce la faute de la civilisation ou celle de la nature ? On reconnaît ici le point faible du système de Rousseau, l'impossibilité d'expliquer comment la civilisation, qui est mauvaise, a pu naître de la nature, qui est bonne.

[3] *Essai sur l'origine des langues* (ch. XIX : " Comment la musique a dégénéré ").

[4] V. Rousseau, *Lettre sur la musique française* (1753) ; *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*

Pour Rameau, " le chant que nous imaginons nous est suggéré par un principe d'harmonie qui est en nous " ; [1] c'est cette harmonie, ce sont ces diverses modulations qui donnent à la mélodie son expression et son sens, bien mieux que ne peut le faire la différence " du haut et du bas ". Pour Rousseau au contraire, toute la musique a son fondement dans les " accents d'une mélodie simple, naturelle et passionnée, qui ne tire pas son expression des progressions de la basse, mais des inflexions que le sentiment donne à la voix ". [2] Et tandis que Rameau veut une harmonie aussi pleine et aussi complète que possible, Rousseau demande qu'on allège autant qu'il se pourra les accords destinés à soutenir la mélodie, qu'on ne les remplisse " qu'avec choix et discernement " ; " car tout accompagnement où tous les accords sont complets doit faire beaucoup de bruit et avoir très peu d'expression ". [3] Il ne faut pas mépriser les portées vides, et " l'ellipse n'a pas moins d'usage dans l'harmonie que dans la grammaire ; il ne s'agit pas toujours de tout dire, mais de se faire entendre suffisamment ". [4] C'est ce qu'ont bien compris les Italiens, dont les accompagnements sont si simples, et qui, au lieu de remplir les accords, se contentent le plus souvent de redoubler la basse.

Dans ces limites, Rousseau reconnaît l'utilité actuelle de l'harmonie pour soutenir une mélodie donnée et pour en préciser le sens. Un chant vraiment digne de ce nom implique par lui-même son harmonie et indique suffisamment la place que chaque note occupe dans la modulation. Les accords ont pour rôle d'exprimer d'une manière explicite ce qui n'est contenu que confusément dans la simple mélodie, " en représentant, déterminant et renforçant les accents mélodieux qui, par eux-mêmes, ne sont pas toujours assez déterminés sans le secours de l'accompagnement ". [5] D'ailleurs, vers la fin de sa vie, Rousseau semble avoir été plus disposé qu'au moment de sa querelle avec Rameau à reconnaître la puissance expressive de l'harmonie : il félicite Gluck d'avoir, dans l'ouverture d'*Alceste*, " affecté les dissonances superflues et diminuées..... pour exprimer les gémissements et les plaintes " ; il admet, à côté de l'harmonie

(écrit en 1755). — Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et son principe* (1754) ; *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755) ; *Suite des erreurs sur la musique...* (1756).

[1] *Nouveau système de musique théorique* (1726), ch. VIII.

[2] *Examen de deux principes avancés par M. Rameau.* (Œuvres, éd. de Genève, 1781, p. 520 du vol. sur la musique.)

[3] *Lettre sur la musique française.* (Œuvres complètes, éd. Furne, III, 535).

[4] *Examen de deux principes...*, (p. 536 de l'éd. de Genève).

[5] *Observations sur l'Alceste de M. Gluck.*

" diatonique " et de l'harmonie " chromatique ", une troisième espèce d'harmonie qu'il appelle " pathétique " et " qui consiste en des entrelacements d'accords superflus et diminués, à la faveur desquels on parcourt des tons qui ont peu d'analogie entre eux ; on affecte l'oreille d'intervalles déchirants, et l'âme d'idées rapides et vives, capables de la troubler ".[1] Mais tous ces accords, quels qu'ils soient, doivent toujours rester subordonnés à la mélodie toute puissante, et à une mélodie unique. Sur ce point Rousseau n'a jamais varié. Il faut que de toutes les parties harmoniques réunies on n'entende sortir qu'un seul et même chant. C'est ce que Rousseau appelle le principe de l'*unité de mélodie*.

Ce principe est fortement exprimé dans un passage de la *Lettre sur la musique française :* " Pour qu'une musique devienne intéressante, pour qu'elle porte à l'âme les sentiments qu'on y veut exciter, il faut que toutes les parties concourent à fortifier l'expression du sujet ; que l'harmonie ne serve qu'à la rendre plus énergique ; que l'accompagnement l'embellisse sans le couvrir ni le défigurer ; que la basse, par une marche uniforme et simple, guide en quelque sorte celui qui chante et celui qui écoute, sans que ni l'un ni l'autre s'en aperçoive : il faut, en un mot, que le tout ensemble ne porte à la fois qu'une mélodie à l'oreille et qu'une idée à l'esprit ". Rousseau tient beaucoup à cette théorie de l'unité mélodique ; il la considère comme une découverte personnelle. " Ce grand principe ", que les Italiens ont généralement suivi, mais surtout " par instinct ", que les Allemands ont " suivi très rarement par hasard ", n'a été " ni connu par aucun compositeur français, ni suivi jamais dans aucune autre musique française que le seul *Devin du Village* "[2].

De ce principe " il s'ensuit : premièrement, que toute musique qui ne chante point est ennuyeuse, quelque harmonie qu'elle puisse avoir : secondement, que toute musique où l'on distingue plusieurs chants simultanés est mauvaise, et qu'il en résulte le même effet que de deux ou plusieurs discours prononcés à la fois sur le même ton. Par ce jugement, qui n'admet nulle exception, l'on voit ce qu'on doit penser de ces merveilleuses musiques où un air sert d'accompagnement à un autre air "[3]. Il n'est pas nécessaire que la mélodie reste toujours à la partie supérieure ; on peut la faire passer d'une partie à une autre ; " il y a

[1] *Ibid.*
[2] *Lettre à M. le docteur Burney sur la musique* (1776).
[3] *Dictionnaire*, art. *Unité de mélodie*. Le dernier trait vise surtout Rameau.

souvent de l'élégance et du goût à ménager à propos ce passage, même du chant à l'accompagnement, pourvu que la parole soit toujours entendue. Il y a même des harmonies savantes et bien ménagées, où la mélodie, sans être dans aucune partie, résulte seulement de l'effet du tout ". Mais, quelle que soit la disposition de l'écriture musicale, on ne doit jamais entendre qu'un seul chant : c'est là, pour Rousseau, une règle intangible. Aussi se déclare-t-il opposé à l'usage trop fréquent des harmonies renversées, qui donnent à la basse un dessin mouvementé, nuisible à l'unité de l'ensemble. C'est ce qui arrive dans la musique française " récente " (entendez surtout dans celle de Rameau), où " les dessus chantent quelquefois comme des basses, et les basses toujours comme des dessus ". [1] La musique italienne au contraire se conforme généralement, et d'une manière toute spontanée, à l'unité de mélodie ; " c'est dans ce grand principe que consiste la différence essentielle des deux musiques ".[2] Par là s'explique en partie l'hostilité de Rousseau contre la musique française et son admiration pour la musique italienne.

*
* *

Rousseau n'avait pas toujours montré pour les œuvres des musiciens français cette aversion passionnée qu'il manifesta lors de la querelle des Bouffons. Il avait appris le solfège dans les cantates de Clérambault et de Bernier, l'harmonie dans les traités de Rameau. Au moment où il publiait sa *Dissertation sur la musique moderne* (1743), il admirait la " science " et le " génie " de Lulli, qu'il considérait comme un " grand homme ". [3] L'opéra des *Muses galantes* (1747) est entièrement conçu, de l'aveu même de Rousseau, [4] dans le goût de l'opéra français traditionnel. " Les premières habitudes, dit-il dans la préface de son *Dictionnaire de musique*, m'ont longtemps attaché à la musique française, et j'en étais enthousiaste ouvertement. Des comparaisons attentives et impartiales m'ont entraîné vers la musique italienne, et je m'y suis livré avec la même bonne foi ".

Ce qui séduit surtout Rousseau dans la musique italienne, [5] c'est

[1] *Dictionnaire*, art. *Renversement*.
[2] *Dictionnaire*, art. *Unité de mélodie*.
[3] *Préface*, p. V.
[4] Voir l'*Avertissement* qu'il publia par la suite.
[5] Il faut entendre surtout par là la musique de l'école napolitaine, à commencer par Vinci. Rousseau ne parle jamais (que je sache) de Scarlatti.

cette mélodie limpide et intarissable qui a sa source dans les accents d'une langue naturellement musicale. Si les sons de la mélodie ont pour origine les inflexions de la voix, les langues les plus accentuées et les plus " chantantes " doivent révéler chez les peuples qui les parlent des aptitudes particulières au chant et à la musique. [1] C'est là le secret de la supériorité des Italiens dans la mélodie. Ils ont encore sur nous un autre avantage infiniment précieux aux yeux de Rousseau : c'est la netteté du rythme et la précision parfaite de la mesure. " En Italie, la mesure est l'âme de la musique ; c'est la mesure bien sentie qui lui donne cet accent qui la rend si charmante. " [2] Ainsi les deux éléments de la mélodie, les " sons " et le rythme, se trouvent traités par les Italiens d'une manière particulièrement heureuse.

Il en est tout autrement dans la musique française. Notre langue est surtout " celle des philosophes et des sages ; elle semble faite pour être l'organe de la vérité et de la raison ". Mais elle est " peu propre à la poésie et point du tout à la musique ". [3] Elle n'est guère accentuée, ni chantante, et il n'est pas étonnant qu'elle n'ait pas donné naissance à des mélodies bien variées. En outre, possédant peu de voyelles sonores, gênée par les nasales, encombrée de consonnes, elle ne s'unit au chant qu'avec peine et comme à contre-cœur. La constitution des mots se prête difficilement à ces vocalises où excellent les Italiens ; " les Français, obligés de composer presque toute leur musique syllabique, à cause des voyelles peu favorables, sont contraints de donner aux notes une marche lente et posée, ou de faire heurter les consonnes en faisant courir les syllabes ; ce qui rend nécessairement le chant languissant ou dur ". [4] On n'aura même pas la ressource d'appliquer des paroles françaises à une mélodie italienne ou écrite dans le style italien. Cela ferait un " dégoûtant assemblage... et le caractère de notre langue ne s'y prêtera jamais. Tout au plus quelques pièces comiques pourront-elles passer en faveur de la symphonie ; mais je prédis hardiment que le genre tragique ne sera même pas tenté ". [5] Fausse prédiction, que Grétry et Gluck se chargeront de démentir.

[1] v. *Dictionnaire*, art. *Accent* et *Chanter*.
[2] *Dictionnaire*, art. *Battre la mesure*.
[3] *Lettre sur la musique française (Avertissement)*.
[4] *Dictionnaire*, art. *Roulade*.
[5] *Lettre sur la musique française*, note de la dernière page. Grétry, dans ses *Mémoires*, soutiendra contre Rousseau que la langue française est au contraire très propre à la musique. (éd. 1789, I, 409 et II, 132-138).

La musique française, si mal partagée pour ce qui est des sons de la mélodie, trouve-t-elle au moins quelque compensation dans le rythme ? Tout au contraire. Les Français n'ont pas le sens de la mesure et des rythmes précis ; leur chant est un perpétuel *rubato*. " Si la musique italienne tire son énergie de son asservissement à la rigueur de la mesure, la française cherche la sienne à maîtriser à son gré cette même mesure, à la presser, à la ralentir selon que l'exige le goût du chant ou le degré de flexibilité des organes du chanteur " [1]. A l'Opéra de Paris, " c'est toujours l'acteur qui règle l'orchestre, au lieu que l'orchestre doit régler l'acteur, et... les dessus mènent la basse, au lieu que la basse doit mener les dessus "[2]. (Singulier principe pour un apôtre de la mélodie spontanée !). Aussi le chef d'orchestre se démène-t-il, selon le mot de Grimm, comme un bûcheron qui fend du bois. Et " quand par hasard il se trouve quelque air un peu sautillant, c'est un trépignement universel " parmi les spectateurs : " Charmés de sentir un moment cette cadence qu'ils sentent si peu, ils se tourmentent l'oreille, la voix, les bras, les pieds, et tout le corps, pour courir après la mesure, toujours prête à leur échapper ; au lieu que l'Allemand et l'Italien, qui en sont intimement affectés, la sentent et la suivent sans aucun effort, et n'ont jamais besoin de la battre ". [3]

Que reste-t-il donc à cette pauvre musique française si déshéritée du sort, sans mélodie et sans rythme ? Il ne lui reste que l'harmonie, et l'on sait que pour Rousseau cela n'est pas grand'chose. Les Français " trouvent plus aisément des accords que des chants ". [4] Des deux musiques, française et italienne, " l'une n'est seulement qu'une suite d'accords, et l'autre une suite de chant ". [5] Et encore cette harmonie même, dont les Français sont si fiers, " leur échappe ; à force de la vouloir charger, ils n'y mettent plus de choix, ils ne connaissent plus les choses d'effet, ils ne font plus que du remplissage ". [6] Vraiment, à en croire Rousseau, nous ne sommes guère doués pour la musique. Tout le prouve : notre langage rude et traînant, nos airs populaires où l'on ne trouve " nulle cadence, nul accent mélodieux " (sic !), les instruments militaires, les chanteurs des rues, les violons des guinguettes, qui sont " d'un faux à choquer l'oreille la moins

[1] *Dictionnaire*, art. *Chronomètre*.
[2] *Dictionnaire*, art. *Orchestre*.
[3] *La Nouvelle Héloïse*, II, lettre 23.
[4] *Dictionnaire*, art. *Trio*.
[5] *Dictionnaire*, art. *Unité de mélodie*.
[6] *La Nouvelle Héloïse*, I, lettre 48.

délicate... le Français paraît être de tous les peuples de l'Europe celui qui a le moins d'aptitude à la musique ". [1] On pourrait nous pardonner cette infirmité si nous n'avions pas en même temps la prétention inconcevable d'être " les premiers musiciens du monde ". Aussi, pour rabaisser notre orgueil, Rousseau termine-t-il sa *Lettre sur la musique française* en concluant, dans une boutade fameuse, " que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux ".

L'opéra français peut-il véritablement être appelé une œuvre de musique ? Il suffit de considérer les lois du genre, la puérilité des livrets, les invraisemblances de l'action, les extravagances de la mise en scène, pour se rendre compte qu'il n'est point de forme d'art plus fausse, plus éloignée de la nature, plus incapable d'inspirer un vrai musicien. " Le plus grand défaut " de l'opéra français " est un faux goût de magnificence, par lequel on a voulu mettre en représentation le merveilleux, qui, n'étant fait que pour être imaginé, est aussi bien placé dans un poème épique que ridiculement sur un théâtre. J'aurais eu de la peine à croire, si je ne l'avais vu, qu'il se trouvât des artistes assez imbéciles pour vouloir imiter le char du soleil, et des spectateurs assez enfants pour allez voir cette imitation ". [2] La mer agite ses vagues de carton bleu, les dieux descendent des nues, les démons sortent de terre et s'élèvent dans les airs, suspendus à des ficelles. " Ajoutez à tout cela les monstres, qui rendent certaines scènes fort pathétiques, tels que des dragons, des lézards, des tortues, des crocodiles, de gros crapauds qui se promènent d'un air menaçant sur le théâtre, et font voir à l'Opéra les tentations de Saint-Antoine ". Non content d'encombrer l'action de tout ce bric-à-brac mythologique, on la ralentit encore par d'interminables danses, qui surviennent d'ordinaire " au moment le plus intéressant ", et qui portent le nom de " divertissements " ou de " fêtes ". " La manière d'amener ces fêtes est simple : si le prince est joyeux, on prend part à sa joie, et l'on danse ; s'il est triste, on veut l'égayer, et l'on danse..... Mais il y a bien d'autres sujets de danse ; les plus graves actions de la vie se font en dansant. Les prêtres dansent, les soldats dansent, les dieux dansent, on danse jusque dans les enterrements, et tout danse à propos de tout ". [3] Rousseau

[1] *La Nouvelle Héloïse*, II, lettre 23.
[2] *Ibid.*
[3] *ibid.*

estime qu'on devrait " bannir du drame lyrique les fêtes et les divertissements ",[1] sans s'interdire pourtant de les employer une fois la pièce terminée, pour effacer, par un ballet agréable, les impressions tristes laissées par la représentation d'un grand opéra ".[2]

La partie proprement musicale de l'opéra français ne le satisfait pas davantage. D'abord l'exécution en est détestable : l'orchestre ne va jamais ensemble ; les instrumentistes brodent leurs accompagnements de mille fioritures. Les chanteurs ne chantent pas, ils crient. " On voit les actrices, presque en convulsion, arracher avec violence ces glapissements de leurs poumons, les poings fermés contre la poitrine, la tête en arrière, le visage enflammé, les vaisseaux gonflés, l'estomac pantelant ".[3] Ce ne sont plus des airs, ce sont des "hurlements", des "cris affreux", de "longs mugissements ".

De plus, les Français, si mal doués pour la musique en général, ignorent l'art d'appliquer la musique au drame. Et à ce propos Rousseau se livre à des considérations intéressantes sur la nature du drame lyrique. " C'est un grand et beau problème à résoudre, de déterminer jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique. C'est d'une bonne solution de ce problème que dépend toute la théorie de la musique dramatique ".[4] Dans l'intérêt même de la variété et de l'expression, le compositeur doit appliquer la musique au drame de deux manières différentes, " tantôt en laissant dominer l'accent de la langue et le rythme poétique, et tantôt en faisant dominer la musique à son tour, et prodiguant toutes les richesses de la mélodie, de l'harmonie et du rythme musical ". De là les deux formes essentielles de la musique dramatique : le récitatif et les airs.

Le récitatif "doit être aussi près de la simple parole qu'il est possible ".[5] S'il est chanté et non parlé, c'est uniquement " parce que la musique est la langue de l'opéra " et qu'il serait ridicule d'entremêler la parole ordinaire et le chant, comme on fait dans les opéras-comiques français. Pour composer un bon récitatif, on doit s'abandonner " à l'accent de la décla-

[1] *Dictionnaire*, art. *Opéra*.

[2] *Dictionnaire*, art. *Intermède*. Si l'on conserve les divertissements au cours de l'action, il faudra leur donner une valeur dramatique. C'est sur le conseil de Rousseau que Gluck, au 2e acte de l'*Alceste* française, à juxtaposé aux réjouissances du peuple les exclamations douloureuses d'Alceste, " pour mieux encadrer cette fête et la rendre touchante et déchirante par sa gaïté même ". (*Observations sur l'Alceste de M. Gluck*, note.)

[3] *La Nouvelle Héloïse*, II, lettre 23.

[4] *Observations sur l'Alceste de M. Gluck.*

[5] *Observations sur l'Alceste de M. Gluck.*

mation, et, quand la langue a un accent, il ne s'agit que de rendre cet accent appréciable, en le notant par des intervalles musicaux, en s'attachant fidèlement à la prosodie, au rythme poétique et aux inflexions passionnées qu'exige le sens du discours". C'est ce qui arrive dans le récitatif italien, simple, rapide et coulant, où la musique suit sans peine l'accent déjà musical de la langue. Au contraire, le récitatif français, traînant et criard, exagérant dans une emphase perpétuelle les intonations de la parole, n'est guère autre chose qu'une lamentable psalmodie.

Le simple récitatif "est nécessaire dans les drames lyriques, 1° pour lier l'action et rendre le spectacle un ; 2° pour faire valoir les airs, dont la continuité deviendrait insupportable ; 3° pour exprimer une multitude de choses qui ne peuvent ou ne doivent point être exprimées par la musique chantante et cadencée".[1] Il est accompagné seulement d'une basse, destinée à soutenir la voix de l'acteur et à mieux marquer la modulation. Pourtant, quand le récitatif, " moins récitant et plus passionné, prend un caractère plus touchant",[2] on peut y joindre l'orchestre sous la forme d' " un simple accompagnement de notes tenues qui... donnent plus de douceur à l'expression". C'est alors ce qu'on appelle " le simple récitatif accompagné".

" Enfin, quand la violence de la passion fait entrecouper la parole par des propos commencés et interrompus, tant à cause de la force des sentiments qui ne trouvent pas de termes suffisants pour s'exprimer, qu'à cause de leur impétuosité qui les fait succéder en tumulte les uns aux autres, avec une rapidité sans suite et sans ordre, je crois que le mélange alternatif de la parole et de la symphonie peut seul exprimer une pareille situation. " Une mélodie mesurée et continue, trop éloignée de l'accent naturel et de l'agitation du discours, affaiblirait l'expression. Et pourtant le rythme et la mélodie " ont un grand charme sur l'oreille, et par elle une grande force sur le cœur". Que faire alors pour conserver à la fois l'accent naturel et la mélodie ? " Donner à la parole tout l'accent possible et convenable à ce qu'elle exprime, et jeter dans des ritournelles de symphonie toute la mélodie, toute la cadence et le rythme qui peuvent venir à l'appui".[3] C'est là le " récitatif obligé ", le plus puissant moyen d'expression de la musique dramatique. Un compositeur habile et inspiré

[1] *Lettre sur la musique française.* (Œuvres complètes, éd. Furne, III, 538).
[2] *Observations sur l'Alceste de M. Gluck.*
[3] *ibid.*

pourra y déployer toutes les ressources de son art ; le genre enharmonique lui-même difficilement applicable ailleurs, trouve son utilisation toute naturelle dans ces sortes de scènes,[1] comme on peut le voir dans le premier récitatif de la cantate d'*Orphée*, de Pergolesi. Les Italiens sont passés maîtres dans l'emploi du "récitatif obligé", dont la musique française, à en croire Rousseau, "n'a su faire aucun usage", jusqu'au moment où lui-même "a tâché d'en donner quelque idée" dans une scène de son *Devin*.[2]

Les Français ne savent pas davantage en quoi consistent les véritables *airs* d'opéra, ces grandes effusions lyriques, d'une admirable unité de caractère, " qui arrachent des larmes, qui offrent les tableaux les plus frappants, qui peignent les situations les plus vives." Leurs *ariettes* légères, " qui font à Paris le triomphe du goût moderne ", ne sont que la ridicule parodie des airs pathétiques si estimés au-delà des Alpes. Et ce qu'ils appellent *airs*, ce sont " ces insipides chansonnettes dont ils entremêlent les scènes de leurs opéras ", réservant le nom " de monologues par excellence à ces traînantes et ennuyeuses lamentations à qui il ne manque, pour assoupir tout le monde, que d'être chantées juste et sans cris ".[3]

Il est vrai que l'opéra français a pour lui les chœurs, à peu près inexistants dans l'opéra italien. Ces chœurs dont les Français sont si fiers, où ils prodiguent les imitations, les fugues et toutes les vaines complications du contrepoint, révèlent sans doute l'habileté du compositeur, mais le résultat ne vaut pas la peine qu'on y prend : tout cela n'aboutit le plus souvent " qu'à faire du bruit ", et, à ce titre, " est également indigne d'occuper la plume d'un homme de génie et l'attention d'un homme de goût ".[4] " Les Italiens ne sont pas eux-mêmes tout à fait revenus de ce préjugé barbare. Ils se piquent encore d'avoir, dans leurs églises, de la musique bruyante ; ils ont souvent des messes et des motets à quatre chœurs, chacun sur un dessin différent : mais les grands maîtres ne font que rire de tout ce fatras. "

[1] *Dictionnaire*, art. *Enharmonique*.

[2] *Dictionnaire*, art. *Récitatif obligé*. En réalité les successeurs de Lulli, et même Lulli dans ses dernières œuvres, avaient employé assez fréquemment le récitatif obligé (quoique assurément d'une manière moins émouvante que les Italiens).

[3] *Lettre sur la musique française* (*Œuvres complètes*, éd. Furne, p. 536-537). C'est traiter bien injustement certains beaux " monologues " de Rameau, comme celui de Télaïre au premier acte de *Castor et Pollux*.

[4] *Lettre sur la musique française* (éd. Furne, III, 532). Il est intéressant de noter le changement de la pensée de Rousseau avant et après la *Lettre*. Dans l'*Encyclopédie*, il avait écrit, à l'art. *Chœur :* " Un beau chœur est le chef-d'œuvre d'un habile compositeur ". Dans le *Dictionnaire*, il corrigera : " Un beau Chœur est le chef-d'œuvre d'un commençant, et c'est par ce genre d'ouvrage qu'il se montre suffisamment instruit de toutes les règles de l'harmonie ".

Que peuvent donc faire les Français avec une langue si peu favorable à la musique et avec de si piètres dispositions pour le drame chanté ? Leur seule ressource est d'imaginer un genre de drame où les paroles et la musique, au lieu de marcher ensemble, se fassent entendre successivement, [1] un drame entièrement parlé où la musique n'apparaîtra que sous la forme d'interludes d'orchestre exécutés pendant les pauses de la déclamation et accompagnant les jeux de scène de l'acteur. C'est ce que Rousseau lui-même a tenté dans sa scène de *Pygmation*, inaugurant ainsi un genre dramatique qui n'a certainement pas donné encore tout ce qu'on en peut attendre.

L'opéra est au contraire pour les Italiens un genre national, conforme à la nature de leur langue et aux tendances de leur génie. Ce n'est pas que Rousseau considère l'opéra italien comme absolument sans défauts : il blâme ouvertement l'usage des intermèdes comiques, qui sont d'ailleurs bannis peu à peu de l'opéra à l'époque même de Rousseau, genre de spectacle agréable en soi, mais " déplacé dans le milieu d'une action tragique " ; [2] il n'apprécie guère la voix artificielle des castrats, qui est un outrage à la nature [3] ; il reconnaît, surtout vers la fin de sa vie, que le récitatif italien, excellent par lui-même, devient parfois ennuyeux " non seulement parce qu'il est trop long, mais parce qu'il est mal chanté ". [4] Enfin il constate, après l'époque de Vinci, de Leo et de Pergolesi, une sorte de décadence de l'opéra italien, en alléguant que " la perfection est un point où il est difficille de se maintenir " ; décadence, ou plus exactement déséquilibre, désaccord entre la musique et la poésie : " Après avoir essayé et senti ses forces, la musique, en état de marcher seule, commence à dédaigner la poésie qu'elle doit accompagner, et croit en valoir mieux en tirant d'elle-même les beautés qu'elle partageait avec sa compagne. Elle se propose encore, il est vrai, de rendre les idées et les sentiments du poète ; mais elle prend, en quelque sorte, un autre langage, et, quoique l'objet soit le même, le poète et le musicien, trop séparés dans

[1] Voir, dans les *Observations sur l'Alceste de M. Gluck*, le passage sur *Pygmation* (fragment complété par Prévost). Il est bon de rappeler que l'essai de Rousseau diffère du mélodrame allemand, tel que l'ont compris Benda, Beethoven, Weber, Mendelssohn et Schumann : dans le mélodrame allemand, la déclamation parlée et la musique sont non seulement juxtaposées, mais aussi superposées, c'est-à-dire produites simultanément. L'emploi de la musique dans le *Pygmation* de Rousseau ferait plutôt songer à la " pantomime hypocritique " de Lesueur, le maître de Berlioz.

[2] *Dictionnaire*, art. *Opéra*.

[3] *Ibid.*, art. *Voix*.

[4] *Observations sur l'Alceste de M. Gluck*.

leur travail, en offrent à la fois deux images ressemblantes, mais distinctes, qui se nuisent mutuellement. L'esprit forcé de se partager choisit et se fixe à une image plutôt qu'à l'autre. Alors le musicien, s'il a plus d'art que le poète, l'efface et le fait oublier : l'acteur, voyant que le spectateur sacrifie les paroles à la musique, sacrifie à son tour le geste et l'action théâtrale au chant et au brillant de la voix ; ce qui fait tout à fait oublier la pièce et change le spectacle en un véritable concert... ". [1] Tout cela n'est pas mal vu pour un partisan de la musique italienne, et montre qu'à l'occasion, Rousseau n'était pas incapable d'impartialité.

Mais ces défauts ne sont rien, pour lui, auprés de tous les mérites qui assurent à l'opéra d'outre-monts une supériorité incontestée. Au lieu des sujets mythologiques et des féeries insipides où se complaisent les Français, les compositeurs italiens choisissent de préférence des sujets humains, plus propres à l'expression des sentiments vrais et des passions dramatiques. Leur récitatif, souple et rapide, remplit parfaitement son rôle, et ne diffère presque pas des intonations du parler ordinaire : quand Julie a commencé " par lire quelques octaves du Tasse ou quelques scènes du Métastase " et qu'ensuite son maître lui "fait dire et accompagner du récitatif", elle croit "continuer de parler et de lire ".[2] Mais c'est surtout dans les airs et dans les émouvants *récitatifs obligés* que les Italiens ont mis les plus sublimes beautés de leur musique. Or, ces airs, dont Rousseau a eu la révélation dans les théâtres de Venise, on ne les connaît pas à Paris : les Français ne connaissent guère que les charmantes chansonnettes importées par les Bouffons, et " il n'est pas plus juste de juger l'opéra italien sur ces farces, que de juger notre théâtre français sur l'*Impromptu de campagne* ou *le Baron de la Crasse* ".[3] Les véritables airs italiens sont essentiellement expressifs et dramatiques ; ils ont le double mérite d'être à la fois fort aisés à chanter et fort émouvants à entendre : leur musique "dit beaucoup avec peu d'effort", elle "agite l'âme et repose la poitrine."[4] " Quand on commence à connaître la mélodie italienne, on ne lui trouve d'abord que des grâces, et on ne la croit propre qu'à exprimer des sentiments agréables ; mais pour peu qu'on étudie son caractère pathétique et tragique, on est bientôt surpris de la force que lui prête l'art des compositeurs dans les grands morceaux de musique..... Ces chants divins

[1] *Dictionnaire*, art. *Opéra*.
[2] *La Nouvelle Héloïse*, partie I, lettre 52. (De Julie à Saint-Preux).
[3] *Lettre sur la musique française*. (Œuvres, éd. Furne, III, 533).
[4] *La Nouvelle Héloïse*, partie I, lettre 52.

déchirent ou ravissent l'âme, mettent le spectateur hors de lui-même, et lui arrachent, dans ses transports, des cris dont jamais nos tranquilles opéras ne furent honorés ".[1] Et que dire alors de ces grands récits dramatiques, traversés par des rafales de passion, où " le musicien, passant brusquement d'un ton ou d'un mode à un autre, et supprimant, quand il le faut, les transitions intermédiaires et scolastiques, sait exprimer les réticences, les interruptions, les discours entrecoupés", chers au "bouillant Métastase" ?[2]. " Quand, après une suite d'airs agréables, on en vint à ces grands morceaux d'expression qui savent exciter et peindre le désordre des passions violentes, je perdais à chaque instant l'idée de musique, de chant, d'imitation ; je croyais entendre la voix de la douleur, de l'emportement, du désespoir ; je croyais voir des mères éplorées, des amants trahis, des tyrans furieux; et, dans les agitations que j'étais forcé d'éprouver, j'avais peine à rester en place ".[3]

Pour les âmes capables de sentiments passionnés, la révélation de la musique italienne est un véritable coup de foudre ; c'est l'éclair de vérité qui entraîne la conversion immédiate et définitive. "Ah ! ma Julie ? qu'ai-je entendu ! quels sons touchants ! quelle musique ! quelle source délicieuse de sentiments et de plaisirs..... Je ne sais quelle sensation voluptueuse me gagnait insensiblement. Ce n'était plus une vaine suite de son comme dans nos récits. A chaque phrase, quelque image entrait dans mon cerveau ou quelque sentiment dans mon cœur ; le plaisir ne s'arrêtait point à l'oreille ; il pénétrait jusqu'à l'âme..... Laisse donc pour jamais cet ennuyeux et lamentable chant français qui ressemble aux cris de la colique mieux qu'au transport des passions. Apprends à former ces sons divins que le sentiment inspire, seuls dignes de la voix, seuls dignes de ton cœur, et qui portent toujours avec eux le charme et le feu des caractères sensibles ".[4]

PAUL-MARIE MASSON.

(à suivre)

[1] *Lettre sur la musique française* (*ibid.* III, 530).
[2] *id. ibid.*
[3] *La Nouvelle Héloïse*, partie I, lettre 48 (de Saint-Preux à Julie).
[4] *id. ibid.*

LA GRANDE SAISON ITALIENNE DE 1752
LES BOUFFONS

" Je vais chercher la paix au temple des chansons :
" J'entends crier : Lulli, Campra, Rameau, Bouffons !
" Etes-vous pour la France, ou bien pour l'Italie ?
" Je suis pour mon plaisir, messieurs..... "

Ces vers de la satire des *Cabales* de Voltaire pourraient nous servir d'épigraphe, car il ne sera point question ici de la fameuse Querelle des Bouffons qui révolutionna Paris, à partir de 1753, à la suite de la *Lettre sur Omphale* de Grimm, et de la retentissante *Lettre sur la musique française* de Rousseau [1], mais, seulement, de l'histoire et de l'esthétique des intermèdes italiens représentés à l'Opéra de 1752 à 1754, intermèdes dont l'influence fut si profonde sur l'Opéra-Comique et même sur le grand Opéra.

Pour être à peu près complète, une pareille étude exigerait, d'abord, des travaux préparatoires prolongés, et des recherches patientes à travers la musique vocale italienne du XVIIIe siècle, ensuite, un cadre beaucoup plus large que celui qui nous est dévolu. Les opéras bouffons, en effet, consistent, presque tous, en *pasticcios* qui donnent asile à de nombreux airs empruntés, soit à des compositions analogues, soit à des opéras sérieux,

[1] Plus de 60 ouvrages contemporains alimentèrent cette Querelle ; on consultera, à ce sujet, le *Recueil* des Mémoires réunis à la Bibliothèqne nationale sous la cote Z334 (Réserve).

Parmi les travaux modernes traitant de la Querelle des Bouffons, nous citerons, outre l'article Rousseau d'Ernest Thoinan dans le Supplément de Fétis : A. Pougin, *Mondonville et la Guerre des Coins* (1860), F. de Villars, *La Serva Padrona* (1863), J. Carlez, *Grimm et la musique de son temps* (1872), A. Jullien, *La Musique et les Philosophes au XVIIIe siècle* (1873), Poulet-Malassis, *La Querelle des Bouffons* (1876), A. Jansen, *J. J. Rousseau als Musiker* (1884), A. Font, *L'Opéra-Comique et la Comédie-Vaudeville aux XVIIe-XVIIIe siècles* (1894), Fr. Hellouin, *Mondonville, sa vie, son œuvre* (1903), E. Hirschberg, *Die Encyclopädisten und die Französische Oper im 18 Jahrhundert* (1903), G. Radiciotti, *G. B. Pergolesi* (1910).

et l'identification de ces divers emprunts nécessite de minutieuses investigations bibliographiques, pour lesquelles les excellents catalogues d'*Incipit* du Britisch-Museum, de la Bibliothèque de Breslau et du Conservatoire de Bruxelles, par exemple, sont d'un secours très-efficace. En outre, ces ouvrages présentent une foule de versions, variables selon les lieux où ils furent exécutés, et apparaissent comme des pièces éminemment instables, dont le cadre, le nombre, la qualité des personnages et la musique subissent de perpétuels remaniements[1].

Aussi, limitons-nous strictement notre travail, non seulement aux versions qui virent le jour à Paris, mais encore aux versions italiennes, à l'exclusion des nombreuses parodies françaises que celles-ci provoquèrent. Nous nous bornerons à dresser un inventaire sommaire de ce que nous avons pu retrouver du matériel musical correspondant à ces versions, et à nous servir des éléments ainsi rassemblés pour étudier l'esthétique des intermèdes, en essayant de dégager ce que ceux-ci apportaient de vraiment neuf aux Parisiens de 1752.[2]

*
* *

La brillante " saison " que les chanteurs italiens firent à Paris, de 1752 à 1754, avait connu deux précédents. Une première tentative s'ébaucha en 1723, vraisemblablement sur l'initiative de Crozat, car une lettre émanant du Secrétariat de la Maison du roi, et datée du 18 mars 1723, annonce à celui-ci, que le souverain accorde un passeport aux " personnes qui composent l'Opéra italien à Londres pour venir exécuter à Paris le traité qu'elles ont fait ". Ces artistes devaient donner 12 représentations pendant le mois de juillet;[3] mais le projet d'opéra italien ne se réalisa que six ans plus tard, en 1729. Le mardi 7 juin, en effet, le *Tancrède* de Campra abandonnait l'affiche à une série de " scènes italiennes en musique ",[4] dont la première portait le titre de *Serpilla e Baiocco, overo*

[1] Nul n'est mieux qualifié que M. Alfred Wotquenne, l'érudit bibliothécaire du Conservatoire de Bruxelles, pour mener à bien un travail d'ensemble sur les Bouffons.

[2] M. Nuitter avait eu, naguère, l'intention qu'il ne réalisa pas, d'acquérir pour la Bib. de l'Opéra tout un fonds relatif aux intermèdes des Bouffons. C'est de ce fonds que Lajarte a dressé " préventivement " le catalogue.

[3] Arch. nat. O^{I}.256. Le passeport, daté du 17 mars 1723, se trouve dans O^{I}.67, f° 199. Le traité visé ci-dessus avait été passé entre Francine et le Directeur des Italiens, Casimiro Aveloni. La troupe était ainsi composée : Bononcini, maître de musique de l'Empereur Joseph, la Sig^{ra} Francesca Cuzzoni, la Sig^{ra} Margarita Durastanti, Francesco Bernardi Senesmo, Gaëtano Bernestat et Giuseppe Boschi. Voir *Mercure*, avril 1723, pp. 770-771.

[4] *Mercure*, juin 1729. I, p. 1223.

il Marito giocatore e la Moglie bacchetona. (*Le Mari joueur et la Femme bigote*). Deux chanteurs seulement constituaient la troupe, Rosa Ungarelli de Bologne et Antonio Maria Ristorini de Florence ; ils s'étaient fait une spécialité des intermèdes à deux personnages. De 1718 à 1721, ils avaient joué au théâtre St Ange à Venise ; en 1727, on les retrouvait dans cette ville, au théâtre St Samuel, où ils interprétaient de petites pièces aux titres molièresques, telles que *Monsieur de Porsugnacco* (1727). De là, ils passaient à Bruxelles pour y donner *Serpilla* (1728) et *Il Malato immaginario* (1728). *Serpilla* formait un intermède introduit dans un opéra d'Orlandini, *Lucio Papirio dittatore*, que les historiens de la musique ont transformé tantôt en théâtre, tantôt en chef d'orchestre. Toujours est-il que Ristorini et la Signora Ungarelli remportèrent un tel succès à Bruxelles, avec le *Marito giocatore*, que le prince de Carignan les fit engager à l'Opéra de Paris, où ils débutèrent en juin 1729.[1]

Mais, tandis qu'à Bruxelles *Serpilla* ne consistait qu'en un intermède, à Paris l'ouvrage était joué seul ; on avait donc dû l'allonger en ajoutant aux trois actes des divertissements de danse, de chant et de symphonie, où figuraient Mlle Sallé, La Camargo, les sieurs Laval, Du Moulin et le " fameux violoniste " Guignon dans des sonates et des concertos.[2]

Le *Mercure* donne une analyse complète de *Serpilla* dont le succès fut très vif ; aussi, le 14 et le 17 juin, les deux acteurs italiens jouèrent-ils un autre intermède en trois actes : *Dom Micco e Lesbina*, qui ne fournit qu'une courte carrière, car, rapporte le *Mercure*, les représentations de cette seconde comédie " que les Italiens appellent du nom d'Intermèdes," furent interrompues par les grandes chaleurs.[3] Parodiées immédiatement par Dominique et Romagnesi, avec de la musique de Mouret, les deux pièces italiennes, trouvèrent un regain de succès dans les *Débuts* et dans *Dom Micco et Lesbine*, qui attirèrent la foule à l'hôtel de Bourgogne.[4] A en croire Parfaict, tout Paris aurait manifesté sa joie lors de la reprise de *Roland* " qui succéda à ces Bouffonneries ", et les Italiens auraient préparé comme troisième intermède, *M. de Pourceaugnac.*[5]

Les Bouffons devaient reparaître une seconde fois à Paris, en 1746, non plus à l'Opéra, mais à la Comédie Italienne. Le mardi 4 octobre

[1] A. Wotquenne, *Catalogue du Conservatoire de Bruxelles*, I, p. 459.
[2] *Mercure*, juin, 1729. I, pp. 1227-1230.
[3] *Mercure*, juin, 1729. II, pp. 1401-1403.
[4] *Mercure*, juillet, 1729, pp. 1623-1639, août, 1729, pp. 1842-1843.
[5] *Ms.* Nuitter, p. 198 (Arch. Opéra).

1746, Riccoboni et une débutante, la Signora Monti, assistés d'un personnage muet joué par Scapin, interprètent la *Serva Padrona* de Pergolèse.[1] " La *Serva Padrona*, écrit le *Mercure*, est une espèce d'opéra-comique italien, mêlé de prose ; la musique en a été trouvée excellente ; elle est d'un artiste ultramontain mort fort jeune ". Et de faire l'analyse de la pièce que précédait une ouverture de Paganelli, compositeur estimé en France et en Italie,[2] et dont l'affabulation était due à Gennaro Antonio Federico.[3]

On se trouvait là en présence d'une pièce du même type que celles qui avaient été jouées en 1729, pièce à deux personnages avec un personnage muet, consistant en un simple intermède ; aussi, pour qu'elle remplît toute la soirée, devait-on lui adjoindre une ouverture et deux divertissements " très amusants et d'une composition vive et légère ", assure le *Mercure*, sans nous révéler le nom de leur auteur.

Le succès de la *Serva Padrona*, en 1746, paraît avoir été éclipsé par la réussite prodigieuse d'une comédie italienne intitulée le *Prince de Salerne*.[4]

Venons-en maintenant à la troisième et triomphale apparition des Bouffons à Paris, pendant l'été de 1752. Les circonstances qui les amenèrent dans la capitale méritent d'être précisées, d'autant plus qu'il ne faut tenir aucun compte des allégations formulées par Albert Jansen sur le rôle qu'aurait joué le duc d'Aumont, lors d'une prétendue tentative d'introduction de Bouffons en 1750, allégations qui résultent d'une fâcheuse confusion.[5]

Dès 1745, Strasbourg possédait une compagnie italienne dirigée par un sieur Teradat, et à laquelle s'intéressait un fonctionnaire royal qui répondait au nom tintinnabulant de Klinglin. Le 1er janvier 1750, Klinglin passait avec un certain Bambini un traité pour l'exploitation du théâtre, moyennant 33000 livres.[6] Or ce Bambini n'est autre, comme on

[1] *Mercure*, octobre, 1746, p. 161. La *Serva Padrona* fut représentée pour la première fois, le 28 août 1733 à Naples sur le théâtre S. Bartolomeo avec *Il Prigionier Superbo*. Le livret de la *Serva Padrona* fut publié en 1746 chez la veuve Delormel, à Paris.

[2] Joseph Antoine Paganelli, compositeur des opéras italiens de S. A. S. le Duc régnant de Brunswick-Lunebourg. Le privilège pris par Ch. Nicolas Leclerc le 18 novembre 1750 comprend des œuvres instrumentales de Paganelli.

[3] A. Wotquenne, *Catalogue du Conservatoire de Bruxelles*, I, p. 438.

[4] *Mercure*, oct. 1746, pp. 161, 162.

[5] A. Jansen, *J. J. Rousseau als Musiker*, p. 158. Jansen vise en effet, un passage des *Nouvelles littéraires* de Raynal (II, p. 5), qui concerne la Comédie italienne et nullement l'Opéra. L'autre passage cité par lui, est emprunté à la *Correspondance* de Grimm ; non seulement, ce passage porte la date de novembre 1754, et s'applique, par conséquent, à une époque postérieure à celle des Bouffons de 1752, mais encore, il ne traite que de la rivalité des comédiens italiens et des comédiens français (II, p. 434).

[6] J. F. Lobstein, *Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsass* (1840), p. 131, 132.

va le voir, que l'impresario de la troupe parisienne de 1752, et ce furent ses chanteurs qui, après quelques traverses, émigrèrent à l'Académie royale de musique. Voici comment : Par devant Delaloëre et son confrère, notaires à Paris, Eustache Bambini, " Directeur de l'Opéra italien de Strasbourg " signait le 24 mai 1752, avec Jean Baptiste Claude Rousselet " Directeur du Spectacle de Rouen ", une convention à l'effet, par le Sr Bambini, de transporter à Rouen, à partir du 1er novembre 1752, " son opéra italien composé de 7 musiciens récitans, orquestre complet, habits nécessaires et propres pour son opéra ", et par le Sr Rousselet de fournir, outre le théâtre, des habits aux 16 danseurs et danseuses composant le corps de ballet, moyennant versement à Bambini des 3/4 du produit de chaque représentation, l'autre quart restant attribué à Rousselet. Le traité comptait du 1er novembre 1752 au mercredi des cendres 1753, et un dédit de 2000 livres était stipulé en cas d'inexécution de la convention. [1]

Mais, en agissant de la sorte, Bambini et Rousselet ne prévoyaient pas qu'ils allaient s'attirer les foudres de l'Académie royale de musique, si jalouse de ses droits, car la bonne ville de Rouen ignorait les privilèges d'indépendance dont bénéficiait Strasbourg. On sait que, depuis 1749, la gestion de l'Opéra de Paris était confiée à la Ville, représentée par le Prévôt des Marchands. Aussitôt que de Bernage eut vent du traité conclu entre les deux directeurs, traité contraire au privilège de l'Opéra, il porta plainte au roi en demandant l'annulation de la convention délictueuse. La Ville engagea simultanément deux actions, l'une au contentieux, l'autre par voie amiable, et avant que la première ne reçût de solution, un arrangement intervenait entre Bambini et le Bureau de la Ville, aux termes duquel la troupe de Strasbourg se transporterait à Paris, au lieu de s'en aller à Rouen. [2]

Les chanteurs italiens se rendirent donc dans la capitale, et le mardi 1er août 1752, ils jouaient à l'Opéra, la *Serva Padrona*, qui fut suivie d'un ballet pantomime. [3]

[1] *Ms.* Amelot, *Mémoires pour servir à l'Histoire de l'Académie royale de Musique* (Bib. Opéra). Minutes de Me Breuillaud, notaire à Paris.

[2] *Ms.* Amelot, *Loc. cit.* L'arrêt du Conseil d'Etat annulant la convention du 24 mai 1752 est du 29 décembre 1752 (Arch. nat. E. 2318, f° 375). Il vise une délibération du Bureau de la Ville, en date du 15 décembre, contenant ses observations sur le préjudice que porterait à l'Opéra l'exécution d'un traité aussi irrégulier.

[3] *Mercure*, septembre 1752, p. 166. Les sources de l'histoire de la campagne 1752-1754 sont assez rares. Elles consistent surtout dans les compte-rendus du *Mercure*, reproduits et amplifiés par Durey de Noinville

On se servit, pour les représentations de 1752, de la version déjà donnée en 1746.[1] Cependant, la partition qui parut à l'automne n'est pas absolument conforme au livret, et les chanteurs, au cours des représentations, apportèrent plusieurs modifications à la distribution des airs. Cette partition de 1752[2] fut publiée par les soins de J. J. Rousseau qui écrivait le 22 octobre, à M. Lenieps de Lyon : " On représente actuellement à l'Opéra des intermèdes italiens qui y attirent une foule dont il avait besoin. Je me suis avisé, par le conseil de mes amis, de faire graver le plus beau de ces intermèdes, intitulé la *Serva Padrona*, et j'espère que l'ouvrage sera fini vers le milieu du mois prochain .[3] "

Le *Mercure*, qui relate tous les détails de cette première représentation, déclare que " le fond du sujet est fort peu de chose ", mais il vante le naturel du dialogue, et porte la musique aux nues. On reprenait là, l'intermède en deux actes et à deux personnages chantants, avec un personnage muet destiné à recevoir des bourrades et à servir de *deus ex machinâ*, déjà applaudi en 1746. Serpina, servante d'Uberto, tracasse son maître sans répit ; elle lui fait attendre son chocolat et le tyrannise de mille manières. Afin d'échapper à son joug, Uberto veut prendre femme ; mais Serpina déjoue ses projets, et c'est elle que, grâce à un assez mauvais stratagème, auquel participe Vespone déguisé en "Capitaine Tempeste", l'infortuné finit par épouser.

En tête de l'intermède, on avait placé une ouverture de Telemann[4] dont le *Mercure* trouve l'*Adagio* " assez harmonieux ", et le *Presto* " faible " ; le style de cette ouverture semblait trancher avec la partition de Pergolèse " d'un goût différent et bien supérieur. "

(*Histoire du Théâtre de l'Opéra*, 2e éd., 1757), et dans le Ms. de la Bib. de Munich, publié par M. Prod'homme. (I. M. G., juillet-septembre 1905). La *Correspondance* de Grimm et les divers écrits de Rousseau fournissent aussi une précieuse contribution à cette histoire. Quant au *Journal* de Charles Collé, il présente une lacune portant sur les années 1752 et 1753. (Edit. Bonhomme.)

[1] Le livret de 1746, comme tous ceux des intermèdes qui suivirent, porte la traduction française en regard du texte italien (Bib. de l'Opéra, Conserv. de Bruxelles, Bib. nat.).

[2] Voici le titre de cette partition : *La Serva Padrona, Intermezzo Del Sigr Gio Battâ Pergolese, Rappresentato in Parigi nell' Autumno*, 1752. A Paris, aux adresses ordinaires, et chez l'Editeur, rue Grenelle St Honoré, à l'Hôtel de Languedoc. — Prix 9 livres. (Bib. nat. Vm4524).

[3] J. Tiersot, *Lettres de musiciens écrites en français du XVe au XXe siècle*. (*Rivista musicale italiana*, ann. XVII, fasc. 4°, 1910, p. 893). Le duo final de la version éditée par Rousseau diffère de celui qui figure sur le livret de 1746 "Contento tu sarai " lequel, d'après M. Radiciotti, serait le duo original. On lui a substitué à Paris " Per te ho io nel core. "

[4] Telemann était déjà connu en France où des quatuors de lui parurent en 1736. Il a écrit un grand nombre d'*Ouvertures à la française*, et, en 1725, il donnait un " Intermezzo " à deux personnages qui rappelle tout-à-fait le sujet de la *Serva Padrona* ; c'est *Pimpinone oder die ungleiche Heirat* (Voir C. Ottzenn, *Telemann als Opernkomponist*, 1902, pp. 42 et suiv.)

Le Récitatif était "une véritable déclamation notée, et soutenue par un accompagnement très-simple quoique très-harmonieux." Celui d'Uberto, au 2e acte, excitait l'admiration, parce que "les différents mouvements dont l'acteur est agité y sont très-bien rendus, et par le chant et par l'orchestre." [1]

Quant aux airs, on les déclarait simplement "admirables" et, dans cette collection de "beautés", le journal signalait le quatrain d'Uberto avec ses affirmations comiques et l'exaspération du bonhomme si ingénieusement traduite "Aspettare e non venire"; les ariettes "Sempre in contrasti", "Stizzoso mio" cette dernière émaillée des spirituels "zit, zit" de la futée soubrette [2], l'air sérieux. "A Serpina pensarete" du 2e acte, précédé d'une de ces belles ritournelles dont Pergolèse avait le secret, l'ariette "Son imbrogliato" et les deux duos qui terminent chaque acte furent particulièrement applaudis.

L'interprétation confiée aux deux étoiles de la troupe, Pietro Manelli et Anna Tonelli [3] parut bonne, mais, à la première, le succès ne s'affirma pas très-brillant, faute, par les chanteurs, de connaître leur public, et de se livrer "à toute la vivacité de leur jeu". Seuls, les connaisseurs apprécièrent vraiment les ariettes, et le récitatif, sembla long. Aussi, à la deuxième représentation, procéda-t-on à des "retranchements" qui décidèrent du succès. [4]

Ainsi encouragés, les Bouffons ne chôment pas, et, dès le 12 août, ils jouent un nouvel intermède qui s'intercale entre le Prologue des *Fêtes de l'Eté*, de Montéclair et l'acte d'*Alphée et Aréthuse* de Campra. Ils reprennent *Il Giocatore*, déjà représenté en 1729, et dont le sujet plus comique et mieux adapté à la scène, produisit, de suite, une vive impression. [5] Le nouvel intermède comprenait trois actes : Bacocco, joueur invétéré, s'efforce vainement de tromper sa femme Serpilla, qui découvre, dans ses poches, les cartes avec lesquelles il a joué à la bassette. Serpilla veut se séparer de lui ; alors Bacocco, de se déguiser en juge auquel

[1] *Mercure, Loc. cit.*, p. 167.

[2] Cet air a été publié dans les *Arie antiche a una voce*, transcrits par A. Parisotti, vol. I, n° 21.

[3] Voici quelle était la composition de la troupe, d'après l'ensemble des livrets qui, pour chaque intermède, donnent la distribution complète : Anna et Catarina Tonelli, Giovanna Rossi, la Signora Lepri. Anna Lazzari, Pietro Manelli, Giuseppe Cosimi, Antonio Lazarri, Francesco Guerrieri, soit 5 femmes et 4 hommes.

[4] L'avertissement placé en tête de la partition fait allusion à ces "retranchements".

[5] *Mercure*, octobre 1752, pp. 162-167. — Durey de Noinville, pp. 277-279. Le livret, conservé à l'Opéra et au Conservat. de Bruxelles fut publié en 1752 chez la vve Delormel et fils, sous le titre : *Il Giocatore, Intermezzo per musica in tre Atti.*

Serpilla viendra se plaindre, et qui accordera la séparation demandée au prix des faveurs de l'épouse irritée. Serpilla accepte ; aussitôt, Bacocco se dévoile, s'emporte et chasse sa femme qui, sous des vêtements de pèlerine, finit par obtenir son pardon.

On ne connaît pas l'auteur du livret. Pour la musique, malgré l'affirmation du recueil d'airs qui en contient la plus grande partie [1], la question de paternité demeure obscure, et il n'est pas douteux qu'*Il Giocatore* soit un *pasticcio*. Le recueil de la Bibliothèque nationale donne comme auteur un certain Doletti, en lequel il faut voir le compositeur Pietro Auletta [2]. Mais Auletta ne peut revendiquer à lui seul tout le *Giocatore*. " La Musique de cet Intermède, dit le *Mercure*, tel qu'il a été joué, est de différents auteurs. " D'après lui, le récitatif reviendrait à Orlandini, ainsi que les duos des deux premiers actes et les deux airs "Si si maledetta" et "A questa pellegrina". Contant d'Orville ajoute que Pergolèse figure parmi les auteurs auxquels on a emprunté des airs [3]. Quant aux historiens modernes, ils ont émis des opinions très-divergentes. Pour Riemann et Pougin, Auletta est l'auteur du *Giocatore ;* pour Fétis, quelques morceaux d'Auletta furent introduits dans la pièce, tandisque Castil-Blaze attribue celle-ci à Ristorini et à Orlandini [4], et que Schilling et Font la déclarent d'Orlandini.

Joué à Venise en 1719, à Rome et à Naples, en 1721, à Munich, en 1722, à Venise, en 1727, à Bruxelles, en 1728, puis à Paris, en 1729, le *Giocatore* avait été représenté à Potsdam en 1748, comme en témoigne un livret conservé à la Bibliothèque nationale. [5]

Le *Mercure*, dans son compte-rendu, souligne l'heureuse façon dont l'ariette " Si, si maledetta " exprime le désespoir d'un joueur malheureux et l'explosion de fureur qui jaillit du " Si raviva " de Serpilla indignée. Il loue le " naturel " du duo final du 1er acte, "Serpilla diletta" et signale le

[1] Voici le titre de ce recueil : *Les Ariettes du Joueur, Opera Bouffon italien, Del Signor Doletti Représenté à l'Opéra de Paris*, en 1752. — Il porte la mention : Gravé d'après la partition de l'auteur. (Bib. nat., Vm4 525. Opéra, et Conservatoire).

[2] Sur le Napolitain Pietro Auletta, voir Fétis (I. p. 171), et Eitner (I. p. 241).

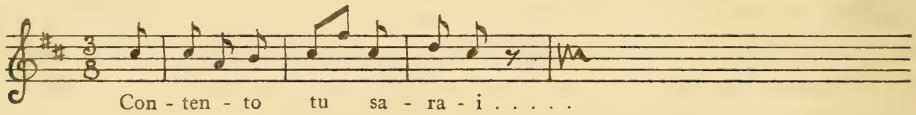
[3] Contant d'Orville, *Histoire de l'Opéra Bouffon*, I, p. 11. Cet auteur reproduit les allégations du *Mercure* à l'égard de la participation d'Orlandini au *Giocatore*.

[4] Ristorini était l'interprète du *Giocatore* en 1729 et non le compositeur de la pièce. Giuseppe Maria Orlandini serait né vers 1690 à Bologne ou à Florence. Il écrivit pour les théâtres de Ferrare, de Bologne et de Venise, fut maître de musique du grand duc de Toscane et agrégé aux Philharmoniques de Bologne en 1719.

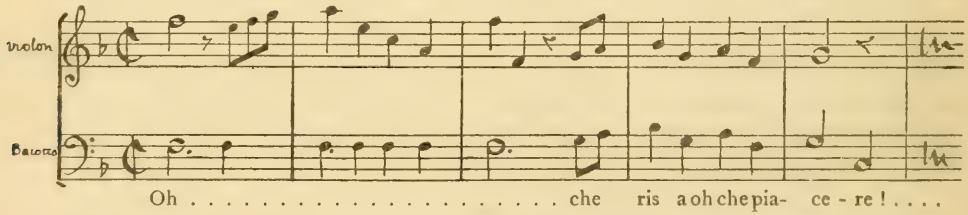
[5] Ce livret porte une traduction allemande en regard du texte italien : *Il Giocatore, Intermezzo per Musica Da Representarsi Sul nuovo Teatro di Potsdamo, Per Ordine di Sua Maesta*. Potsdam, C. F. Voss, 1748 (Bib. nat. Yd. 8079.)

vif succès remporté par l'ariette du 2e acte " Oh ! que risa ! " où les dilettanti s'émerveillaient de la traduction musicale du rire de Bacocco. Dans ce 2e acte, on goûtait fort l'ariette connue " Speri forse anchè " et le duo si plaisamment contrasté " Quest è quel uomo ". Au 3e, on applaudissait " Fra la colera " et surtout " A questa pellegrina ". Mais, à la troisième représentation, des remaniements s'effectuaient, et on remplaçait le duo du 3e acte " Contento tu sarai " par un morceau qui parut inférieur. De plus, les chanteurs ajoutaient au 2e acte l'ariette " Signor Giudice " qui ne figure pas sur le livret de 1752, mais que l'on trouve sur celui qui servit aux représentations de Potsdam, en 1748.[1]

En admettant le bien fondé des assertions du *Mercure* à l'égard d'Orlandini, et la vraisemblance de la collaboration d'Auletta, nous remarquons que le duo final " Contento tu sarai " est de Pergolèse ; ainsi qu'on l'a vu plus haut, ce duo :



entre dans la version originale de la *Serva Padrona* qu'il termine. Quant à l'air " Oh que risa ! " qui fut si applaudi, il est de la composition de Giuseppe-Maria Buini, et la Bibliothèque nationale en possède une copie manuscrite, avec la mention " Gli stromenti del Sigr Caroli ", ce qui semble indiquer que la mélodie vocale revient à Buini, tandisque l'accompagnement serait dû à Caroli :[2]



De la sorte, *Il Giocatore*, dans sa version parisienne, serait un *pasticcio* auquel auraient travaillé quatre musiciens : Pergolèse, Auletta, Orlandini et Buini. Si l'on en croit le *Mercure*, ce particcio fut brillam-

[1] Le livret de Potsdam ne contient que 5 airs de la version parisienne de 1752.

[2] Bib. nat. Vm.4 848. Giuseppe-Maria Buini ou Buina, de Bologne, appartint à l'Académie des Philharmoniques de cette ville et fut un fécond compositeur. Voir l'article que M. E. J. Dent lui a consacré dans l'I. M. G. de mars 1912. Caroli semble être le Bolonais Ange Caroli (Cf. Fétis, II, p. 193 et Eitner, II, p. 340).

ment interprété par Manelli (Bacocco) et la Tonelli (Serpilla) ; le journal n'a pas assez d'éloges pour leur intelligence, pour la précision de leur chant et la vivacité de leur jeu. Mais les connaisseurs préféraient la *Serva Padrona*, et *Il Giocatore* fut joué, pour la dernière fois, le 17 septembre 1752.[1]

Deux jours plus tard, le 19 septembre, les Bouffons mettaient à la scène un troisième intermède, en deux actes, celui-là, qui passa avec l'*Alphée et Aréthuse* de Campra, sous le titre *Il Maestro di Musica*. Comme sujet, le *Maître de musique* est fort mince[2] et présente un intérêt des plus médiocres ; toute la pièce roule sur la situation de Lauretta aimée à la fois par son maître de musique Lamberto et par l'impresario Collagiani qui finit par triompher de son rival. Le *Mercure* laisse à entendre que la pièce, dont l'auteur demeure inconnu, fut mutilée, et que, primitivement plus étendue, elle dut être resserrée en deux actes.[3] Seule, la supériorité de la musique entraîna son très-vif succès, et on ne craignit pas de mettre plusieurs des ariettes du *Maître de Musique* en parallèle avec les meilleures de la *Serva Padrona*.[4] Au reste, le *Mercure* n'en attribuait pas la composition à Pergolèse, comme la partition qui parut à Paris en 1753.[5] Il disait seulement que ces ariettes étaient de différents auteurs, et que les acteurs avaient eu le mérite de les choisir avec goût. Celles qui parurent les " plus frappantes " furent le " Vedo che bell' occhietto " du 1er acte, tout rempli de " finesse, de sentiment et de coquetterie " et l'air du 2e acte, à la déclamation si juste, " Quando sciolto ". On les qualifiait de " morceaux de génie ". Mais presque toutes recevaient des éloges, aussi bien l'ariette de l'Echo " Se giammai " (1er acte) que " A un gusto da stordire " chanté par Lauretta au 1er acte. Partout, on admirait la force de l'expression, et l'heureuse manière dont le musicien dégageait les intentions du texte littéraire. Le trio qui clôt le 1er acte " Come chi gioca " paraissait " très singulier ", et on goûtait infiniment

[1] *Mercure*, octobre 1752, p. 167.

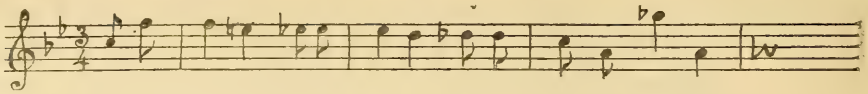
[2] Le livret du *Maître de musique* parut en 1752 chez la veuve Delormel ; il est bilingue comme ses congénères : *Il Maestro di Musica, Intermezzo per Musica in due Atti, Da representarsi in Parigi, nel Teatro dell' Opera, in* 1752. Il reste muet sur l'auteur de la musique. (Bib. de l'Opéra). *Mercue*, oct. 1752, p. 167 et novembre, 1752, pp. 166-168.

[3] On ne sait où et quand eut lieu la 1re représentation de cet ouvrage.

[4] *Mercure. Loc. cit.*, p. 166.

[5] *Le Maître de Musique, Opera bouffon italien, Représenté à Paris, sur le Théâtre de l'Opéra en* 1752 *et* 1753, *Del Signor Pergolèse, Avec la Belle Ariette Coucou, chantée dans la Fausse suivante del Sigr Atilla* (sic). Paris, Boivin, Leclerc, Castagnerie. (Bib. de l'Opera, Bib. nat. Vm.4 526, Cons. de Bruxelles). Un avertissement annonçait que, " pour se conformer au goût du Public, on a cru devoir retrancher le Récitatif ".

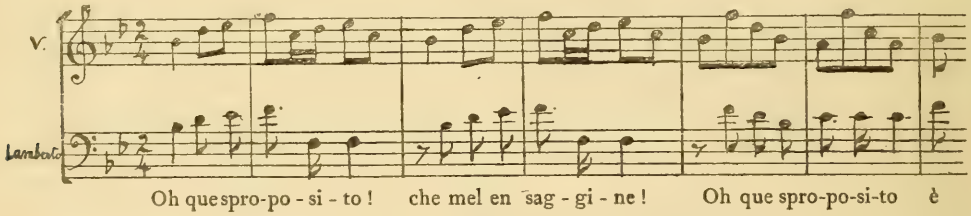
la descente chromatique du " fredda, fredda " chanté par Lauretta :



L'ariette à vocalises " Le Virtuose " (2e acte) semblait " un peu trop chargée ", et le concert qui suit plaisait peu. Au surplus, comme pour les pièces précédentes, des remaniements intervinrent et, à la deuxième représentation, les chanteurs substituèrent au final du deuxième acte un trio " très original et très neuf " " Caro Signor Maestro ", lequel ne figure pas sur le livret de 1752.

L'ouvrage était précédé d'une ouverture de Sammartini, qui ne produisit pas grand effet. [1]

Dans le *Maître de musique*, la plus grande partie des airs sont de Pergolèse ; le début de " Bella mia " rappelle tout à fait celui de " l'Eja mater " du *Stabat.* [2] Mais l'ariette, par laquelle commençait l'intermède, " Oh que sproposito ! ", a pour auteur Pietro Auletta. [3] C'est un air de Lamberto dont voici les premières mesures :



Le *Maître de Musique*, joué à Paris en 1752, présente donc encore un caractère de *pasticcio*. Giuseppe Cosimi y paraissait pour la première fois, dans le rôle de Lamberto ; celui de Collaggiani était rempli par Manelli, et Anna Tonelli figurait la jardinière Lauretta. De toutes parts, venaient les éloges d'un public désormais conquis et, après avoir craint de perdre leurs chanteurs favoris à la fin de septembre, les Parisiens apprirent avec plaisir que le séjour des Bouffons se prolongerait d'un mois. [4]

[1] Des œuvres instrumentales de Sammartini avaient été publiées à Paris par Charles Nicolas Leclerc, au début de 1751.

[2] Cet air " Bella mia " se trouve dans le 2e volume des *Gloires d'Italie* de Gevaert. N° 42, M. Wotquenne, dans son Catalogue, met le *Maître de Musique* au compte de Pergolèse. (I, p. 441). M. Radiciotti fait de même.

[3] Bib. nat. Vm.7 847. Pietro Auletta a composé, lui aussi, un *Maître de Musique* dont le British Museum possède le trio " Maestro bello ". Il porte la date de 1752. (Brit. Mus. Additional 14162, f°s 155-161b).

[4] *Mercure*, novembre 1752, p. 168.

Ce mois devait du reste s'allonger considérablement ; le 23 novembre, le *Maître de Musique* terminait le spectacle, associé aux *Amours de Tempé* de Dauvergne,[1] et, à une représentation précédente (16 novembre), où on lui avait joint le *Joueur*, le *Mercure* écrivait : " On ne se souvient pas d'avoir vu au Théâtre de l'Opéra des applaudissements plus vifs et plus réitérés qu'ils le furent ce jour-là ".

Malheureusement, toute médaille à son revers, et lorsque, le jeudi 30 novembre, les Bouffons donnèrent la *Finta Cameriera*, à la suite des *Amours de Tempé*, ils éprouvèrent leur premier échec. A la seconde représentation, la nouvelle pièce ne se releva pas, malgré les changements qu'on lui avait fait subir.[2] Elle était de Barlocci pour le poème, et de Gaetano Latilla[3] pour la musique. Comme le *Maître de Musique*, on avait dû la mutiler à l'Opéra ; la première version comportait, en effet, trois actes, et parut le jour de l'Ascension 1743, au théâtre St Ange, à Venise.[4]

Voici, en quelques mots l'affabulation : Erosmina, fille de Pancrazio est promise à une façon d'extravagant nommé Don Colascione ; elle aime Giocondo qui, sous des habits de femme, et sans qu'elle le reconnaisse, lui tient lieu de suivante. Pancrazio déclare à Giocondo que sa maîtresse va épouser Colascione, et cherche à consoler la fausse suivante en lui offrant sa main. Comme bien l'on pense, tout s'arrange pour le mieux et Giocondo devient l'heureux époux d'Erosmina.[5]

L'insuccès de l'intermède fut provoqué surtout par le récitatif, qu'on trouva ennuyeux. Il est à remarquer, et les avertissements joints aux partitions de la *Serva Padrona* et du *Maître de Musique* en font foi, que le récitatif était, dans ces ouvrages, la partie la moins accessible au public parisien. De plus, les airs parurent mal assortis et l'exécution laissa à désirer, sauf du côté de la Tonelli. Des remaniements eurent lieu, selon l'usage, à la deuxième représentation, et le chœur final fut remplacé par un duo " très-agréable ", mais rien ne put relever l'ouvrage. Ce n'était

[1] *Mercure*, décembre 1752, p. 171.

[2] Durey de Noinville, *Loc. cit.*, p. 285.

[3] Gaetano Latilla était né à Bari en 1713 ; il mourut à Naples vers 1789 (Fétis, V, p. 225, Eitner, VI, p. 69).

[4] Wotquenne, *Catalogue*, I, p. 421. Le livret, publié à Paris en 1752 chez la veuve Delormel porte le titre suivant : *La Finta Cameriera, Intermezzo per Musica, In due Atti, Da representarsi in Parigi, nel Teatro dell' Opera, l'anno* 1752. Le traducteur a inséré un avertissement où on lit : " Cet intermède est, pour ainsi dire, l'extrait d'un opéra burlesque en 3 actes resserré en 2 pour l'arrangement du spectacle. On a élagué sans aucune pitié. " (Bib. de l'Opéra).

[5] Durey de Noinville. *Loc. cit.*, pp. 283-285.

plus un intermède à deux personnages ; la *Finta Cameriera* en comportait six et groupait autour de Manelli (Colascione) et d'Anna Tonelli (Betta), Antonio Lazzari (Pancrazio), Anna Lazzari (Erosmina), Giovanna Rossi (Giocondo), et Francesco Guerrieri (Filindo). — Dans la version en trois actes, dont la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles possède une copie de la partition [1], on relève des passages en espagnol, mal transcrits en italien, comme, par exemple : (Air de Colascione) " Ad ogni punto "

" Vengas a chi mia sdvenga "

c. à d. " Vengas a qui mi duena ".

Nous rencontrerons d'autres exemples de ces intercalations de passages en langues étrangères dans *I Viaggiatori*.

L'ouverture jouée à Paris devait probablement être la même que celle qui précède la pièce en trois actes ; c'est une *sinfonia* italienne en trois parties, écrite pour quatuor, hautbois et cors.

Le livret parisien contient des airs qui ne se retrouvent pas dans la partition complète [2], ce qui tend à prouver que, non seulement, la pièce avait été mutilée et resserrée, mais encore qu'on y avait introduit d'autre musique que celle de la version originale. D'ailleurs, le duo terminal du livret de Paris (Colascione-Betta), " Per te ho io nel core ", n'est autre que celui de la *Serva Padrona* dans la partition de J. J. Rousseau. Nous sommes donc encore ici en présence d'un *pasticcio*, auquel participent des airs de Latilla et de Pergolèse.

Parmi ceux de Latilla, " Io o un vespajo ", " Fra mille pensieri ", " O questo, o quello ", la gracieuse ariette de Colascione " La fravoletta ", et surtout le fameux " Cola sul praticello " [3], appartiennent aux deux versions. Il est, en outre, vraisemblable d'admettre que le chœur final supprimé à la deuxième représentation n'était autre que celui de la partition de Bruxelles (chœur à 4 voix avec cors) " Commune a tutti. "

Les Bouffons avaient une revanche à prendre. Ils la prirent avec la *Donna Superba*, qui passa le mardi 29 décembre 1752, et reçut un accueil chaleureux. " Ce nouvel Intermède, rapporte le *Mercure*, dont la musique

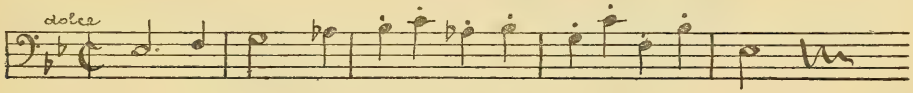
[1] *La Finta Cameriera, Opera bouffe en trois actes, Musique de G. Latilla.* Partition ms. in 4° obl. (Conserv. de Bruxelles).

[2] 7 airs de ce livret ne figurent pas sur la partition de Bruxelles. La Bib. nat. conserve 4 airs de la *Finta Cameriera* : " Fra mille pensieri " Vm[4] 896), " Sposa non vieni " (Vm[4] 904), " Quando senti la campana " (Vm[4] 902), " Ah ! Alessandra " (Vm[4] 890).

[3] C'est la belle ariette "Coucou" insérée à la suite du *Maître de Musique* dans la partition de cet intermède publiée à Paris. Elle a été publiée chez Lemoine : " Là-bas dans la prairie. "

est de M. Raynauld de Capoue, a eu le plus grand succès dès le premier jour " [1].

Pourtant, la *Donna Superba* n'offrait qu'une bien mince intrigue, où se laissent discerner quelques infiltrations molièresques. Pandolfo, bourgeois de Florence, a épousé une femme de qualité Nobilia ; tel George Dandin, il gémit à propos des rebuffades que lui prodigue sa noble épouse laquelle ne craint pas de traiter de laquais le prétendant de sa fille Lucinda, le vieil avare Marchionne. Ainsi qu'il convient, Lucinda finit par épouser le fringant Celindo. Sept personnages paraissaient dans l'intermède dont la plus grande partie de la musique était de Rinaldo di Capua [2]. La partition, d'ailleurs, n'a pu être retrouvée ; quatre airs sont conservés à la Bibliothèque nationale [3] ; quant à l'auteur du livret, il est inconnu, et on ne sait rien de la date de la première représentation de cet ouvrage. Le *Mercure* vantait le trio du 1er acte " Mio Padrone ", le duo et le quatuor du 2e " Che freddo ", " In vertu ". On applaudit quelques ariettes dont " Cosi mi piacete ", " Nel mio periglio estremo " et " Quando che mi vedranno ". Deux airs du 2e acte " Adesso, adesso " et " Non so la prole " appartiennent à un autre opéra bouffe de Rinaldo, *Commedia in Commedia*, représenté à Rome en 1738 [4]. Enfin, l'air sérieux, par lequel s'ouvre la pièce, " Io non so dove ", est de Leonardo Leo [5].



Io non so, non so do- ve mi sto, do-ve mi sto . . . .

Nous saisissons donc ici, sur le vif, le procédé qu'on appliquait pour la confection de ces *pasticcios*, véritables *puzzles* musicaux, comme le dit M. Sonneck. On transportait des morceaux d'un auteur de l'une à l'autre de ses propres compositions, et on entremêlait la mixture ainsi obtenue d'airs sérieux empruntés à d'autres musiciens.

[1] *Mercure*, janvier 1753, p. 145. Durey de Noinville, *Loc. cit.*, pp. 286-288. Voici le titre du livret parisien : *La Donna Superba, Intermezzo per Musica, In due Atti, Da representarsi in Parigi nel Teatro dell' Opera l'anno* 1752. Vve Delormel et fils, 1752 (Bib. de l'Opéra, Conserv. de Bruxelles).

[2] Sur Rinaldo di Capua, voir l'art. de Ph. Spitta dans le *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 1887, pp. 92 et suiv.

[3] Ce sont : " Cosi mi piacete " (Vm7 152), " Mio Padrone " (Trio) (Vm7 103), " Nel mio periglio " (Vm7 102), " Che freddo " (Duo) (Vm7 91).

[4] Annotations de M. Wotquenne sur le livret de la *Donna Superba*.

[5] A. Wotquenne, *Catalogue*, II, p. 194. Cet air fut également inséré dans une parodie de la *Donna Superba* représentée le 8 octobre 1759 à la Comédie italienne, sous le titre de *La Femme orgueilleuse*.

La Scalta Governatrice, jouée le 23 mars 1753, va nous fournir un exemple d'ouvrage plus homogène ; c'était une pièce en trois actes que l'on représentait les mardis et les jeudis et qui réussit, malgré la bouderie des connaisseurs [1]. Trop de récitatif, disait-on, une fois de plus, et trop d'ariettes de même genre. Mais le grand public se divertissait fort d'une affabulation assez comique et des ballets qu'on avait introduits après chaque acte, car la *Gouvernante rusée* fut jouée seule.

Nous ignorons l'auteur du livret, qui exploite les intrigues de l'astucieuse Drusilla occupée à berner le vieux Fazio " homme crédule ". Elle trouve de précieux auxiliaires dans son compère Pistone et dans le couple amoureux de toute farce qui se respecte, Ottavio et Léonora. Il y a quelques bouffonneries très drôles, comme celle du 2e acte où Fazio, ayant découvert que Drusilla favorise les entrevues d'Ottavio et de Léonora, sa fille, s'avise de châtier la traîtresse, mais celle-ci se fait remplacer par une esclave muette qui reçoit tous les coups, tandis que Drusilla reparaît triomphante aux yeux de l'imbécile barbon. La distribution comprend six personnages et l'esclave muette.

Dans le compte-rendu qu'il donne de la pièce, le *Mercure* cite la seconde partie de l'ouverture, les ariettes " Vedovella poverella ", " Non goda " du 1er acte, la musette du 1er divertissement dansé par les Vestris, puis au 2e acte, il signale l'air de Filindo " Drusillina ", celui de Pistone, " O quanti maestri ", le récitatif accompagné de Fazio et le quatuor " Cara Drusilla ". — C'était le 3e acte qu'on jugeait le meilleur de toute la pièce ; les " beautés " y abondaient, et le " Gli sbirri " de Fazio se voyait placé " pour la vérité et pour l'expression " en parallèle avec les morceaux les plus célèbres de Pergolèse. L'ariette " Non son piccina " chantée à ravir par la Tonelli, le trio " Scellerata " et le chœur final " Fra noi scende Imeneo " emportaient l'unanimité des suffrages. [2]

Toutefois, au cours des représentations qui suivirent, on abrégea le récitatif et on ajouta plusieurs airs dont le livret conservé à l'Opéra porte la liste. [3] L'un d'eux " était dans le goût " de " Cosa sul praticello " dont on se rappelait le brillant succès dans la *Finta Cameriera*. [4]

[1] *Mercure*, mars 1753, pp. 153-155. *La Scaltra Governatrice, Dramma Giocoso per musica, In tre Atti, con Balli, Da rappresentarsi in Parigi nel Teatro dell' Opera, l'anno* 1753. Paris, Delormel, 1753. (Bib. de l'Opéra-Conserv. de Bruxelles). On remarquera qu'ici, le titre porte, non pas, *Intermezzo*, mais bien *Dramma Giocoso*.

[2] *Mercure*, mars 1753, p. 155. Durey de Noinville, *Loc. cit.*, pp. 289, 300.

[3] Au 1er acte, on ajoutait un air de Pistone ; au 2e, deux airs de Drusilla et un air de Fazio ; au 3e, un air de Flaminio et un air de Drusilla. Deux " Canzonette " étaient jointes aux ballets.

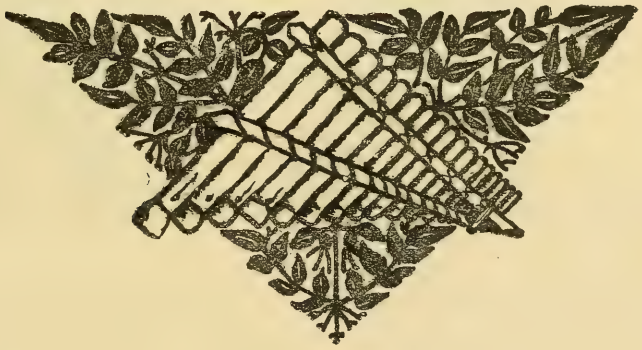
[4] *Mercure, Loc. cit.*, p. 155.

La musique due à Giocchino Cocchi [1] est représentée par une sélection d'airs conservée aux Conservatoires de Paris et de Bruxelles et qui contient, outre l'ouverture, neuf airs de la pièce. [2] Elle n'est pas tout entière originale, car l'ariette " Gli sbirri " provient de la *Mascherata* du même Cocchi. [3] Une maladie de la Tonelli fit suspendre pendant quinze jours les représentations de la *Gouvernante*. On reprit l'ouvrage le jeudi 22 mars, et la chanteuse fut " reçue avec transport ". [4]

L'hostilité contre les Bouffons s'accentuait pourtant, car, en mars, Mme Favart jouait un acte de Boissy intitulé *La Frivolité* où les Italiens se trouvaient assez malmenés. Aussi, songèrent-ils, en ramenant sur la scène le grand nom de Pergolèse, à réchauffer le zèle de leurs partisans. *Tracollo, Medico ignorante* passa le 1er mai 1753, pour l'ouverture de l'Opéra, après la fermeture de Pâques, associé au *Devin du Village* de Rousseau. [5]

L. DE LA LAURENCIE.

(à suivre)



[1] Cocchi était maître de chapelle au Conservatoire des Incurables de Venise. Sa biographie est encore bien incertaine (Voir Eitner, II, pp. 476, 477). Il mourut à Venise en 1804.

[2] *Ouverture e scelta d'Arie della Scaltra Governatrice.* (Cons. de Paris et de Bruxelles.) D'après le livret, la pièce contenait 20 airs ; on n'en connaît donc qu'à peu près la moitié.

[3] Cet air a été publié dans les *Gloires d'Italie* de Gevaert, n^0^ 12.

[4] *Mercure, Loc. cit.*, p. 155, 156.

[5] *Mercure*, juin 1753, p. 157.

LA MUSIQUE DE J.-J. ROUSSEAU

La première lettre conservée dans la correspondance de J.-J. Rousseau, écrite, ont dit les éditeurs, à Mlle de Graffenried (une des aimables compagnes de la promenade champêtre aux environs d'Annecy dont le récit forme une des pages les plus justement célèbres des *Confessions*), contient ces mots :

" Comme j'ai beaucoup travaillé depuis mon départ d'auprès de vous, si vous agréez pour vous désennuyer que je vous envoie quelques-unes de mes pièces, je le ferai avec joie : toutefois, sous le sceau du secret, car je n'ai pas encore assez de vanité pour porter le nom d'auteur... "

C'était des pièces de musique que Jean-Jacques offrait ainsi en

hommage ; il n'avait alors que dix-huit ans, car sa lettre, écrite de Suisse, date de l'hiver 1730-31.

Quarante-huit ans plus tard, en 1778, il alla mourir à Ermenonville. La musique y fut encore sa dernière occupation. Les témoins de ses derniers jours ont dit qu'il y avait ouvert ses cahiers de musique, qu'il y exécutait ses compositions en compagnie de la famille de son hôte, le marquis de Girardin, et qu'il se remit à écrire des romances et à continuer la composition d'un opéra commencé (interrompu d'ailleurs avant son achèvement), *Daphnis et Chloé.*

Pendant ces quarante-huit ans, la musique avait été pour le philosophe une compagne fidèle. Mieux encore : durant la première partie de ce temps, elle fut pour lui une véritable occupation professionnelle et elle est toujours restée son principal gagne-pain. Rousseau a été maître à chanter, il a écrit d'importants ouvrages sur la musique, qui font de lui, en vérité, le premier de nos musicographes ; il a composé des opéras, des symphonies, des motets, des chansons, et l'une de ses œuvres est restée au répertoire de notre première scène lyrique pendant trois quarts de siècle.

Nous voudrions, par quelques notes rapides, définir le caractère de cette production musicale de l'auteur du *Contrat social* et ouvrir sur elle quelques aperçus peut-être nouveaux.

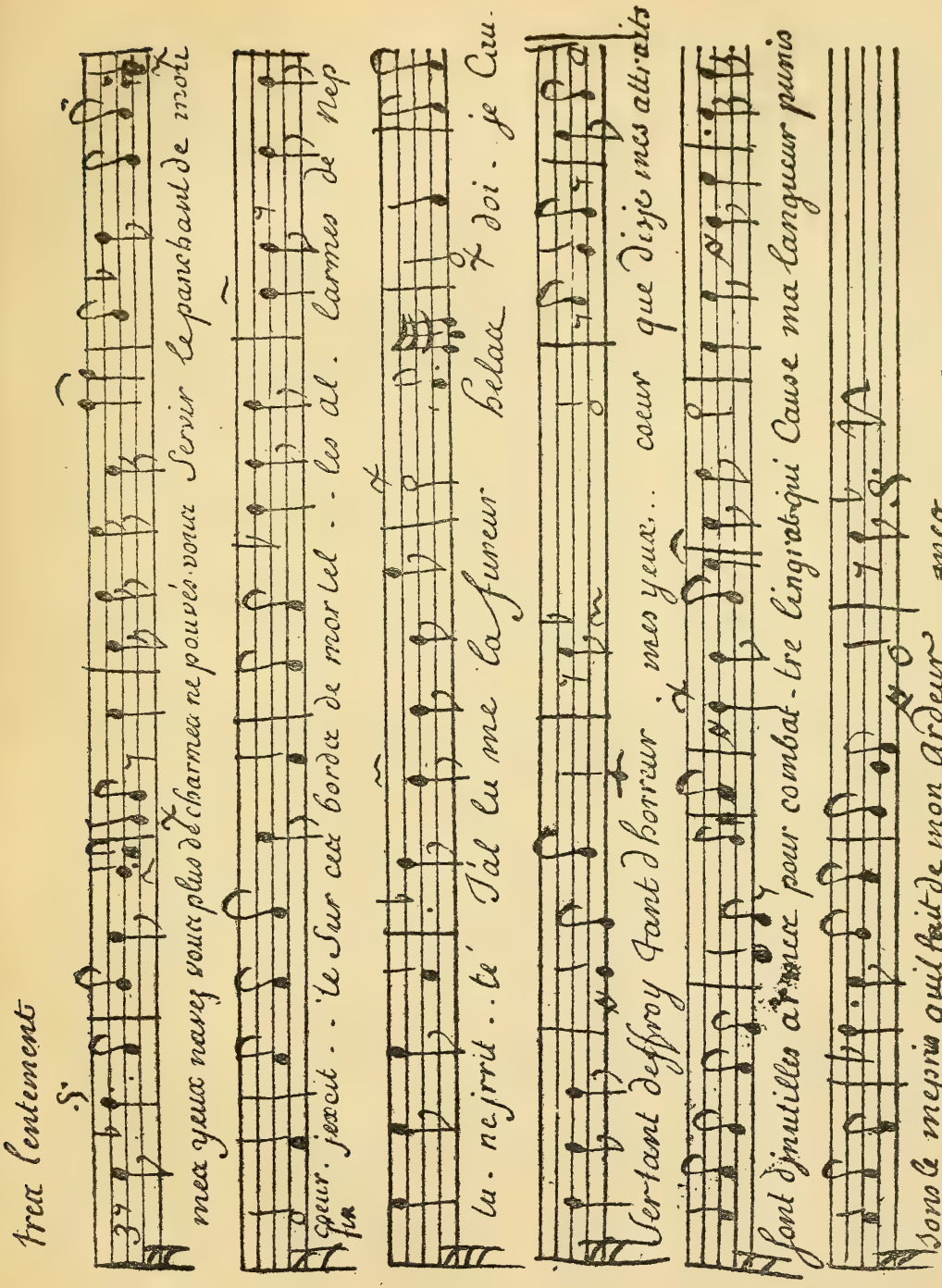
Jean-Jacques Rousseau a appris les premiers principes de la musique auprès de Madame de Warens et à la maîtrise d'Annecy, vers sa dix-septième année. Il avait dix-huit ans quand il fit, à Lausanne, des débuts malheureux, avec une symphonie qu'il eut la folle prétention d'écrire à un moment où il n'était pas encore bien sûr de savoir ses notes. Son erreur, lorsqu'il entreprit cette élucubration, avait été de croire que la musique n'a pas besoin d'être étudiée, qu'elle est un don de la nature et que l'artiste la produit comme l'arbre son fruit. Bien que cette première expérience lui ait un peu ouvert les yeux sur les difficultés de la pratique de l'art, il resta faible toute sa vie, au point de vue de la technique, et sa personnalité musicale n'a de valeur qu'autant que l'on ne considère en lui que " l'homme de la nature ". Au reste, il manqua, pendant sa jeunesse, d'occasions de se former à de bonnes écoles ; il a dit lui-même que les seuls progrès qu'il accomplit consistèrent à " apprendre la musique en l'enseignant ".

En effet, nous le trouvons, peu après sa vingtième année, installé à

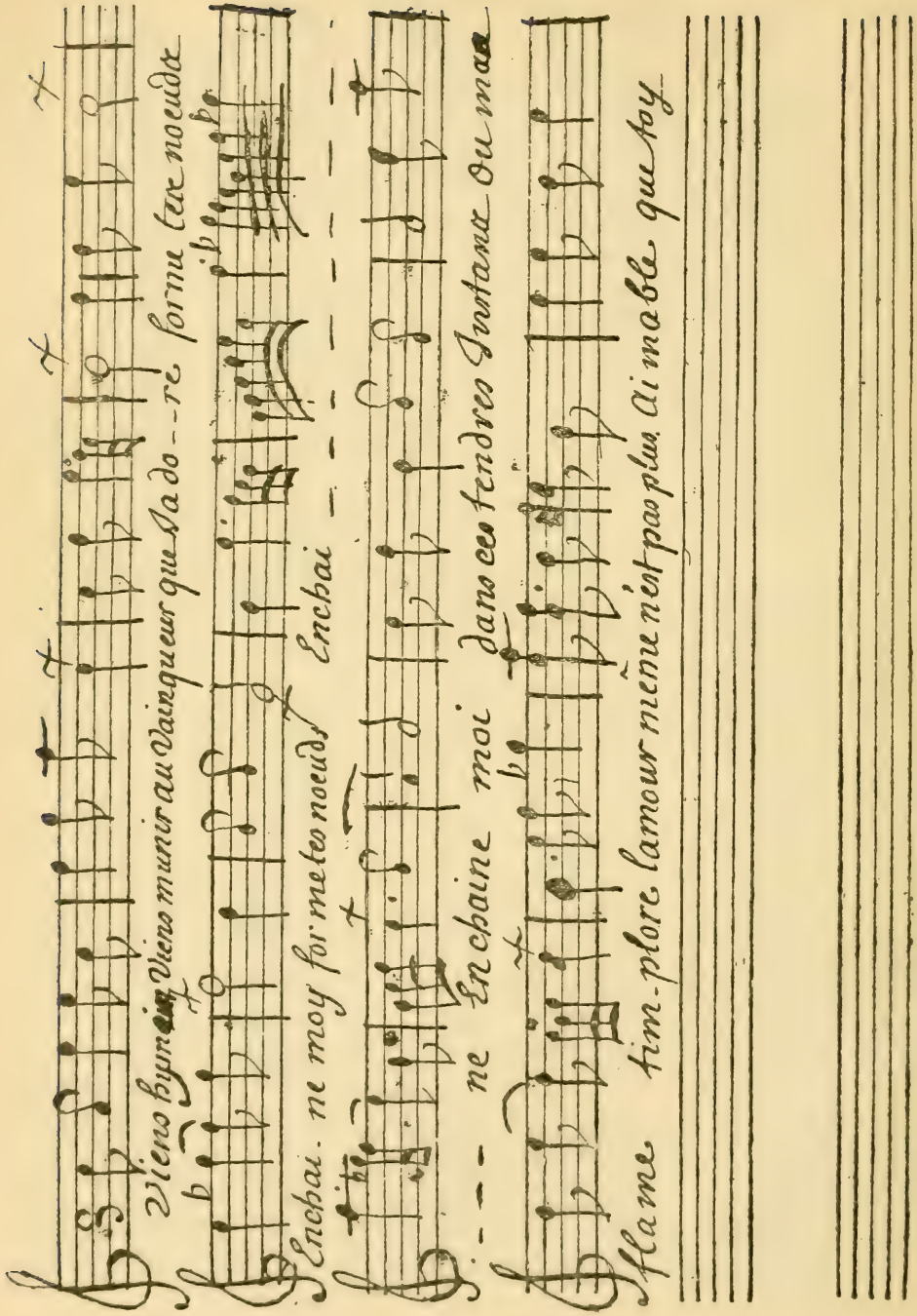
Chambéry comme professeur de musique ; il y demeura, en cette qualité, pendant un assez long temps. Il est resté un témoignage intéressant de son activité musicale durant cette période : c'est un cahier de musique portant le nom d'une de ses élèves, Mlle Péronne Lard (nom cité dans les *Confessions*), et conservé par la famille de cette dernière. Ce cahier a certainement servi aux leçons que donnait Rousseau. On y trouve, notés pour la voix seule, des morceaux d'opéras du temps. L'un est le chant d'entrée d'Hidraot dans l'opéra de Quinault et Lully : " Armide est encore plus aimable ". Dans quelques autres, il nous a semblé distinguer des fragments dramatiques d'opéras appartenant à une époque peu antérieure à celle où le cahier fut écrit (cette époque, précédant de peu les débuts de Rameau à l'Opéra, est si pauvre en œuvres intéressantes et dignes d'être connues que nous pouvons avouer sans honte n'avoir pu remonter à la source d'aucune). Un duo, où les voix chantent à peu près constamment à la tierce ou à la sixte, comme dans un opéra italien de 1830, n'est pas sans quelque grâce fanée, non plus qu'une chanson : " Les doux plaisirs habitent ce bocage ", dans un style de brunette, presque de véritable pastourelle populaire. Deux chansons à boire, avec de lourdes plaisanteries dans les paroles et de non moins lourds ornements dans la musique, attestent de la persistance d'un certain goût français dans les provinces. Une invocation à l'hymen, faite sans doute pour être chantée dans quelque noce, complète la collection.

Les airs de ce cahier sont visiblement notés par deux écritures très distinctes. Dans l'une, il faut sans doute reconnaître la main qui a inscrit sur la première page le nom affirmant la propriété : Mlle Péronne Lard. Mais l'autre, mieux affermie, droite et claire, sans être encore tout à fait semblable à celle que nous connaîtrons par les manuscrits du *Devin du village* et des *Consolations des misères de ma vie*, s'en rapproche assez pour que nous puissions croire que ce cahier, où le maître et l'élève ont tout naturellement transcrit à tour de rôle les morceaux de leur répertoire chantant, contient le premier specimen connu de l'écriture musicale de J.-J. Rousseau.

Ne contiendrait-il pas encore quelque chose de mieux, à savoir une œuvre du jeune professeur de musique ? Si nous nous en tenions à l'examen des premiers morceaux, bien que nous n'ayons pu exactement les identifier, nous n'en croirions pas moins devoir conclure par la négative, car ces morceaux ont toute l'apparence d'une musique copiée dans



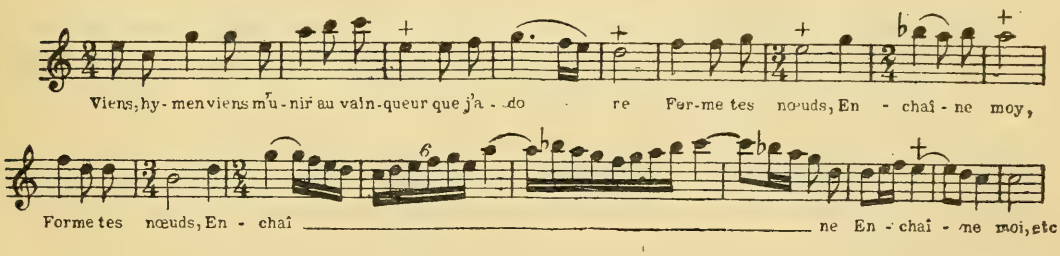
Cahier de musique de Mlle Péronne Lard, élève de J.-J. Rousseau a Chambéry (vers 1734)
Autographe de J.-J. Rousseau.



(Cahier de musique de Mlle Péronne Lard, élève de J.-J. Rousseau a Chambéry vers 1734)
Autographie de J.-J. Rousseau.

les partitions et dans les livres. Mais il en est un autre qui nous donne une impression différente : c'est le dernier : " Viens, hymen ", qui déjà nous a paru être une chanson de circonstance, faite pour une cérémonie nuptiale. On nous a permis de reproduire en fac-simile quelques pages du précieux cahier : c'est donc celle-ci que nous choisirons, la dernière, puisqu'il nous semble pouvoir y reconnaître à la fois l'autographe de Jean-Jacques Rousseau et son œuvre même. (*Voir ci-contre*).

Une des raisons qui nous font incliner en faveur de l'attribution à Jean-Jacques Rousseau est peut-être un peu impertinente : c'est que cette musique est fort mal notée, dans une mesure boiteuse, avec une prosodie également maladroite au point de vue poétique et mélodique, — et dans ce défaut il nous semble reconnaître l'effet de l'inexpérience musicale du jeune provincial, qui avait tout appris sans que personne lui montrât. Transformons en une mesure à deux temps les trois temps du manuscrit, et nous verrons apparaître une forme rythmique beaucoup plus naturelle et propre à mieux réaliser les intentions de l'auteur :



Gardons-nous d'ailleurs de voir ici autre chose qu'un premier essai, car cette page musicale ne révèle pas un grand génie et ne peut avoir aujourd'hui d'autre intérêt que celui d'une relique curieuse. Arrivons en donc à d'autres œuvres susceptibles de marquer un progrès dans le style de Jean-Jacques Rousseau.

Dix ans ont passé ; nous voilà maintenant à Paris, en 1745. Pendant la dernière partie de son séjour à Chambéry et aux Charmettes, Rousseau, toujours seul et sans guide, s'est livré aux études approfondies, aux lectures et aux réflexions d'où son génie futur devait se dégager : nous parlons bien-entendu du génie de l'écrivain et du philosophe ; mais il faut aussi faire une part à celui du musicien, qui se développa également dans une voie parallèle. Après s'être acharné à l'étude des théori-

ciens anciens et modernes, en premier lieu Rameau (au *Traité d'harmonie* auquel il consacra, la plume à la main, l'examen le plus approfondi), devenu en outre familier avec les œuvres musicales — vocales et dramatiques principalement — en vogue à cette époque du XVIIIe siècle, il voulut, à son tour, composer des opéras. Il traça, à Chambéry même, l'ébauche d'*Iphis*, et il écrivit à Lyon *La Découverte du nouveau monde*. Il en avait fait à la fois les paroles et la musique ; les premières sont conservées et ont été publiées dans ses œuvres ; la seconde est perdue.

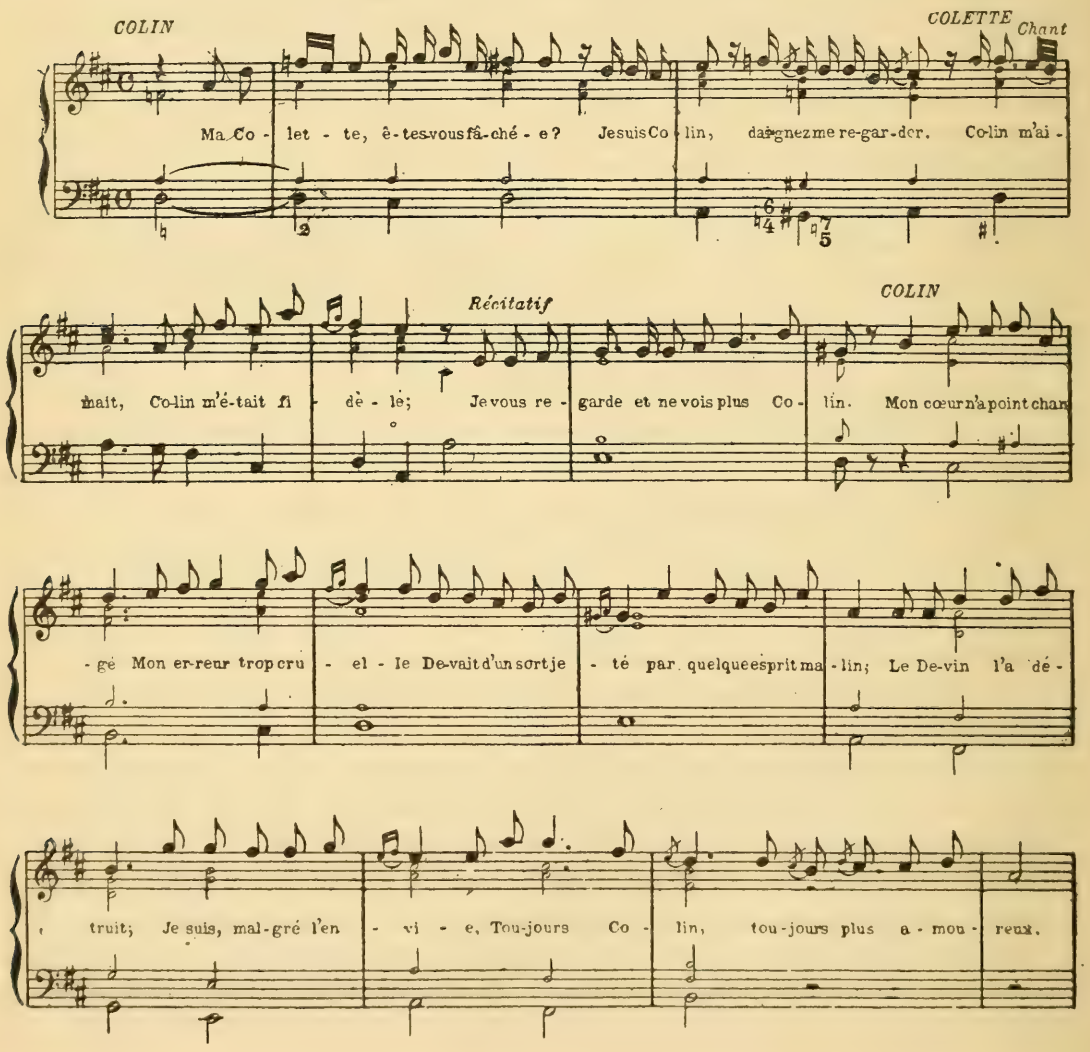
Il arriva à Paris hanté de ces préoccupations et résolu à se faire dans la capitale une position comme musicien. Il apportait de sa province un projet de réforme de la notation, qui ne fut pas approuvé. Végétant dans des emplois subalternes, il essaya de sortir de son obscurité en composant un ouvrage qu'il destina résolument au théâtre sur lequel s'étaient illustrés Lulli et Rameau : il commença d'écrire le poème et la musique des *Muses galantes*. Ce seul titre nous indique combien, à cette époque, Rousseau était encore dans le courant de la tradition française. *Les Muses galantes* sont un ballet d'action, où tout se passe en menuets, en chacones et en musettes. Sur ces entrefaites, il alla passer une année à Venise ; il y entendit la musique italienne, par laquelle il fut séduit. Revenu à Paris, il acheva son opéra, mêlant au style français, qui y reste prépondérant, quelques traits extérieurs par lesquels se manifestait son goût pour la musique d'outre-monts. L'œuvre était imparfaite, de l'aveu même de l'auteur : après quelques auditions préalables, elle ne fut pas admise à subir l'épreuve de la représentation publique à l'Opéra. Le poème en a été recueilli dans les œuvres de Rousseau ; mais la musique, jusqu'à ces derniers jours, a été généralement considérée comme perdue.

Elle ne l'est pourtant pas complètement : un acte en subsiste, conservé, à l'état de parties séparées, dans l'inappréciable collection des manuscrits et reliques de diverses sortes, provenant de Jean-Jacques Rousseau, restés en possession du marquis de Girardin, son hôte à Ermenonville, et conservés aujourd'hui par le descendant de ce dernier. Nous avons dû à M. Fernand de Girardin (dont la maison est un véritable musée de souvenirs du philosophe, ainsi que de quelques autres personnalités notables) la faveur de pouvoir étudier cette première œuvre, ignorée de tous. Nous espérons que l'heureux possesseur consentira quelque jour à la faire connaître au public ; en attendant, il veut bien nous permettre d'en détacher un morceau, tout aimable, et dont le style,

bien français du XVIIIe siècle, va confirmer les observations précédentes sur le caractère de l'œuvre : une musette, qui ne vise assurément pas à l'originalité, car les recueils du temps sont pleins de morceaux analogues, mais qui a du moins l'avantage de nous montrer que J.-J. Rousseau avait su s'assimiler les formes et l'esprit régnants autour de lui.

Quelques années après, Rousseau écrivit, par simple distraction, dans le désœuvrement d'une période de vacances, à la campagne, l'œuvre qui devait lui procurer son succès le plus durable comme compositeur de musique : *le Devin du village*. Dans ce rapide exposé, nous devons passer sans trop nous arrêter sur ce petit ouvrage, gracieux et menu, qui, par ses seules qualités aimables, est resté au répertoire de l'Opéra pendant soixante-quinze ans, n'est pas encore oublié, et que l'on va revoir, peut-être non sans agrément, ressuscité à l'occasion du second centenaire de son auteur. C'est là une destinée non banale, et cette preuve de vitalité peut être légitimement invoquée pour marquer l'importance de Jean-Jacques Rousseau dans l'histoire de la musique. Notons que *le Devin du village* est aujourd'hui le plus ancien des opéras français qui soit jugé digne de reparaître à la scène : plus ancien de vingt-deux ans qu'*Orphée* de Gluck, qui date de 1774 (*le Devin* est de 1752), antérieur même (de dix ans) à la première version de ce chef-d'œuvre considéré à juste titre comme le patriarche des opéras du répertoire. Il a de même précédé tous nos opéras-comiques, et, par son caractère et son allure, leur a certainement servi de modèle : telles œuvres de Monsigny ou de Grétry, qu'on pourrait citer, procèdent de la façon la plus directe du *Devin du village*. Enfin il n'est pas jusqu'à Gluck qui n'ait salué en Rousseau un novateur, on serait presque tenté de dire : un précurseur ! Il a déclaré que Rousseau avait donné, " dans le genre simple, " le premier modèle d'une musique vraiment expressive et ayant " l'accent de la nature ", et laissé entendre que son ambition était de faire de même " dans le genre élevé et fort ". En effet : cette musique de pastorale n'a pas seulement pour qualité d'être aimable ; elle est en même temps sincère et vraie. Ses petites chansons ont une grâce, assurément vieillie, mais d'ailleurs, sous leurs atours démodés, savent encore nous plaire. Il y a mieux encore : par certains côtés, le simple intermède, fait pour l'Opéra dans une forme artificielle, s'élève à la dignité de la véritable comédie musicale. Le dialogue y a une justesse et un naturel dont on serait fort

empêché de retrouver des exemples analogues dans le répertoire antérieur. Lisez, par exemple, ce commencement de la scène des deux bergers, émus de se rencontrer après leur querelle amoureuse ; ce n'est qu'une simple ligne de récitatif accompagné par les accords de la basse chiffrée : pourtant c'est tout autre chose que le récitatif sec de l'opéra ordinaire, français ou italien ; ce n'est pas non plus une mélodie définie ; mais chaque mot a l'accent, l'harmonie qui convient à son expression, et souvent le discours musical s'épanouit en un chant qui va jusqu'à s'élever à un véritable lyrisme.



Le Devin du village fut représenté d'abord à la Cour, à Fontainebleau (18 octobre 1752), puis, quelques mois plus tard, à l'Opéra de Paris (1 mars 1753). Les *Confessions* ont donné sur ces représentations des renseignements qui ont été confirmés par ailleurs. Un document de première importance vient à l'appui de ce que l'auteur a dit des états successifs de l'œuvre à ces deux époques : c'est la partition autographe, appartenant à la Bibliothèque de la Chambre des députés. Celle-ci représente la première forme, c'est-à-dire l'action simple, d'ailleurs complète, telle que l'auteur l'avait conçue tout d'abord : depuis la première entrée de la bergère jusqu'à l'appel joyeux du Devin qui suit la scène de la réconciliation. Comme, pour la représentation, il fallait en outre une ouverture et un divertissement final, ces morceaux furent empruntés au répertoire et ajoutés d'une autre main (nous y avons reconnu plusieurs pages de Rameau). Après cette première épreuve, dont le succès avait été très grand, Rousseau voulut composer lui-même ce complément nécessaire : en effet, l'ouverture et le long divertissement qui ont pris place dans la partition gravée par ses soins sont tout autres que les morceaux similaires ajoutés, d'une autre main, à la partition manuscrite, et il n'est pas douteux que ces parties supplémentaires soient de sa composition, quoi qu'en aient dit certains.

Le manuscrit autographe nous permet de faire une autre vérification qui aboutit à confirmer pleinement les dires de l'auteur. Il a raconté que ses premiers interprètes ne voulurent pas chanter ses récitatifs tels qu'il les avait écrits, mais qu'il rétablit son texte primitif aux représentations de l'Opéra et dans la partition gravée. En effet : le manuscrit porte des traces fréquentes de surcharges ou de collettes écrites d'une main étrangère ; mais aucune de ces corrections n'a été admise dans l'œuvre gravée, qui revient le plus souvent à la version primitive, ou parfois la modifie par une nouvelle variante. C'est ainsi que le dialogue que nous venons de reproduire est, dans l'autographe, recouvert par deux collettes, portant des variantes très plates ; mais, en les soulevant, on retrouve, notée par Jean-Jacques, toute la ligne mélodique conservée dans la version définitive, qui s'avère ainsi avoir été (à une légère différence de modulation près) la première et la seule authentique.

Ayant pu faire connaître aux lecteurs de cette revue musicale un premier essai de la jeunesse de Jean-Jacques et leur ayant fait part de la

découverte d'un acte inédit des *Muses galantes*, nous serons moins heureux avec sa " Symphonie à cors de chasse ", exécutée au Concert spirituel le 23 juin 1751, et dont notre confrère Michel Brenet a signalé pour la première fois l'existence il y a douze ans : nous avouons n'en avoir pas retrouvé plus de traces que MM. de la Laurencie, de Saint-Foix, ni aucun autre de ceux qui se sont occupés si diligemment, en ces dernières années, à retracer l'histoire de la symphonie pré-haydnique. Constatons simplement que les quelques œuvres orchestrales de Rousseau connues de nous sont presque uniformement écrites dans cette forme de la *Sinfonia* italienne d'où la symphonie classique est sortie, et dont le *Dictionnaire de musique* donne une définition très conforme aux observations modernes. L'ouverture du *Devin du village*, dans son style rustique très français, n'en est pas moins divisée en les trois parties de tradition en Italie. Il en est de même pour l'ouverture de *Pygmalion*, dont Rousseau a fait l'Andante intermédiaire, et l'opéra ébauché et inachevé de *Daphnis et Chloé* commence par un *Allegro* et un *Andante pastorale*, auxquels il ne manque qu'un finale à trois temps pour compléter une symphonie parfaitement constituée. Ce que nous savons des *Muses galantes* (notamment le reproche de Rameau, qui, louant à l'excès les qualités de certains morceaux d'orchestre, accusait injustement Jean-Jacques de les avoir pillés dans quelque opéra entendu en Italie) nous confirme que l'ouverture de cet opéra était encore une de ces *Sinfonie* ; de là à induire que cette page instrumentale, écrite en 1745, ne fait qu'une seule et même avec la " Symphonie " exécutée au Concert spirituel en 1751, il n'y a évidemment qu'un pas. Mais il faut avouer que ce pas ne nous mènera pas très loin, puisque, soit comme symphonie, soit comme ouverture, l'œuvre nous est également inconnue ! Cependant, ces observations et ces recherches n'auront point été inutiles, si elles nous ont conduit à constater que J.-J. Rousseau a joué son rôle dans l'élaboration de la Symphonie, légitime objet des études de plusieurs chercheurs contemporains.

Par contre, voici du nouveau, et qui n'est nullement dénué d'intérêt : Jean-Jacques Rousseau, compositeur de musique religieuse. Le recueil contenant l'ensemble des manuscrits musicaux laissés par lui et déposés après sa mort à la Bibliothèque nationale (Rés. Vm. 7. 667) contient, avec un grand nombre de compositions profanes, cinq motets composés à différentes dates et pour diverses circonstances. La musique profane a été publiée ; mais la musique religieuse est restée inédite. S'il en fut ainsi, ce

fut sans doute pour des raisons qu'il est assez facile de comprendre ; mais ces raisons n'ont rien de musical, rien même qui ait rapport au sentiment religieux en soi. Et, parmi ces motets, il en est deux au moins qui sont fort intéressants et constituent ce que Jean-Jacques Rousseau nous a laissé de meilleur en musique.

L'un fut écrit pour le Concert spirituel, où Mlle Fel le fit entendre en 1752 : c'est un *Salve regina*, de style un peu futile dans certaines de ses parties (pas beaucoup plus que certaines pages religieuses d'Haydn, voire de Mozart), mais contenant une partie intermédiaire d'un très beau mouvement, sur les mots : " *Ad te clamamus... gementes et flentes...* " Gluck semble s'annoncer par ces accents vraiment expressifs et pleins d'une belle ardeur.

L'autre : *Ecce sedes hic Tonantis*, fut composé pour une cérémonie religieuse, la dédicace de la chapelle du château de la Chevrette, nouvellement édifiée par les soins du mari de Mme d'Epinay, en 1756 ; cérémonie peut-être assez profane, elle aussi, dans le milieu où elle se déroula. L'époque est importante dans la vie de Rousseau. Elle précède de peu les fatales querelles qui le séparèrent de ses principaux amis, et suit de très près ses entrevues passionnées avec Mme d'Houdetot : il a reconnu lui-même qu'une partie des sentiments qu'il éprouvait alors a passé dans cette musique. Nous voulons en détacher une partie importante, afin de faire connaître le mieux possible cette face vraiment ignorée du talent musical de J.-J. Rousseau : des six parties dont se compose l'œuvre, nous choisissons la cinquième, morceau d'un mouvement agité et véhément, qui ne déparerait aucune des œuvres analogues écrites dans le même temps par les meilleurs maîtres de chapelle de France et d'Italie.

Absorbé par ses grands travaux littéraires et par les graves événements qui suivirent, Rousseau fut plusieurs années sans s'occuper de musique. Mais, à son retour d'exil, il éprouva un véritable besoin de revenir à l'art où il avait trouvé son principal réconfort. On le voit, dans des lettres de ce temps là, s'enquérir d'instruments dont il pourrait jouer, et, lui qui disait n'avoir de goût que pour le chant, il se mit à écrire de la musique instrumentale. Les deux morceaux de sa composition qu'il a introduits dans la partition faite, sur ses instructions, par le Lyonnais Horace Coignet, pour son mélodrame de *Pygmalion*, ne sont point du tout des pages à dédaigner. L'un suit, de la façon la plus intéressante, le

mouvement de la scène muette qu'il doit accompagner, tandis que l'*Andante* de l'ouverture (en forme de symphonie italienne, avons-nous dit) contient un chant de violon dont le beau style classique n'est pas indigne d'une œuvre de maître.

Nous avons à mentionner encore, dans le même ordre d'idées, une " Sonate à trois ", fort inconnue, et dont le seul exemplaire signalé comme existant appartient à M. Jules Ecorcheville. C'est, sous le titre de " *Sonatta notturna* — De Monsieur Rousseau di Ginevra. — Pour deux violons et une basse (prix, 3 fr. A Paris, chez Henry, rue Bar du Bec, n° 17) ", une suite de deux morceaux : *And°* et *Presto*. Nous n'avons aucun renseignement historique à donner sur cette œuvre, dont la publication est vraisemblablement posthume ; mais nous n'avons vraiment pas de raison de douter qu'elle soit effectivement de Jean-Jacques Rousseau : son style, quelque peu lâché, est bien celui du musicien-philosophe ; nous y reconnaissons des intentions et des indications qui lui sont propres, et le premier contient, sous forme fragmentaire, deux dessins, devenus thèmes principaux de la sonate, qui sont une transformation curieuse de l'air de Colette, dans le *Devin du village :* " J'ai perdu mon serviteur... Colin me délaisse ".

Pygmalion, " mélologue ", dirons-nous pour emprunter à Berlioz le titre donné à une œuvre faite dans un esprit tout proche de celui de J.-J. Rousseau, est une invention qui fut féconde pour l'avenir de l'art lyrique, car, si imparfaite qu'en ait été la réalisation, cette œuvre inaugurale contient en elle le germe, non seulement du " mélodrame " auquel nous avons dû *Egmont*, *le Songe d'une nuit d'été*, *Manfred*, *l'Arlésienne*, mais, en vérité, du drame symphonique contemporain. Rousseau, nous l'avons déjà dit, ne se crut pas de force à montrer lui-même l'exemple : il se contenta d'écrire le poème et, sauf pour deux morceaux, d'indiquer la manière dont il entendait que la musique y fût associée. Il n'est donc là que pour " l'idée ". C'est beaucoup, si nous considérons, comme nous l'avons fait, quel en était l'avenir.

Nous ne nous arrêterons pas davantage sur quelques compositions qui occupèrent ses dernières années : les *Nouveaux airs du Devin du village*, que la faveur publique ne voulut pas laisser substituer aux anciens, et l'opéra inachevé de *Daphnis et Chloé*, de l'ensemble duquel, dans l'état où il nous est venu, il n'est guère possible de nous faire une idée, mais dont quelques pages témoignent d'un esprit qui s'affine et se

perfectionne avec la pratique, le temps et l'exemple des contemporains.

Mais *les Consolations des misères de ma vie* ne sauraient nous laisser indifférents, malgré l'apparente pauvreté des formes musicales qu'il est impossible de ne pas constater dans ce recueil de romances, écrites à l'aventure, au gré du caprice de l'auteur, bien plus comme distraction passagère que dans l'intention de produire des œuvres durables. Et pourtant, quelques-uns de ces chants sont allés au cœur des simples et ont fait vivre en eux le souvenir musical de J.-J. Rousseau. Combien de générations successives ont répété la sentimentale romance : " Je l'ai planté, je l'ai vu naître ", l'air de trois notes : " Que le jour me dure ", bien d'autres encore ! C'est que Rousseau, sorti du peuple, avait gardé le secret de se faire entendre du peuple et de vibrer avec lui. Né en d'autres temps, s'il n'eût pas songé à écrire des discours sur l'Inégalité ni sur la question de savoir si la Civilisation a été funeste au bonheur de l'homme, il se fût appliqué à chanter pour ce peuple, parmi lequel il serait resté, et il aurait créé, sans aucun doute, quelques-unes de ces belles chansons populaires, dont les auteurs sont anonymes, mais dans les accents desquelles a passé instinctivement le génie de la collectivité.

C'est comme tel, en effet, qu'il faut prendre surtout Jean-Jacques Rousseau musicien. Esprit simple, il ne voulait admettre que la forme musicale la plus simple : la mélodie. De fait, en ce XVIIIe siècle aux tendances multiples, il représente, lui, un principe, en opposition avec d'autres qui s'incarnent aussi en de grands maîtres. Rameau est l'Harmonie ; Sébastien Bach, la Polyphonie : Jean-Jaques Rousseau, lui, est la Mélodie, état à la fois rétrospectif et permanent, car le chant est la base de toute musique, dans le passé comme à toute époque moderne.

Ses thèmes sont, pour la plupart, de nature essentiellement monodique et les basses qu'il était pourtant bien obligé de leur adjoindre sont d'une extrême pauvreté.

On lui a assez reproché cette faiblesse.

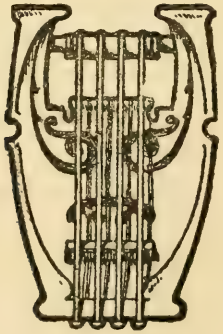
A tout prendre cependant, il était loin d'être l'ignorant qu'on a affecté de voir en lui : quarante ans et plus d'une pratique qui fut, en certains temps, très assidue, devaient amplement suffire à un homme capable (on voudra bien l'admettre) de comprendre et de suivre les bons exemples, pour se faire une technique en rapport avec ses tendances personnelles.

Au reste, était-on donc si difficile, en son temps, en matière de

technique musicale ? Gluck, qui le comprenait et était compris par lui, a subi aussi le même reproche. Grétry, Monsigny, ses plus authentiques continuateurs en musique, n'étaient pas non plus de savants musiciens.

N'exigeons donc pas de lui, dans l'exercice d'un art qui n'était pas le but principal de sa vie, des qualités qui n'étaient point celles des artistes de son temps. Mais cherchons plutôt à reconnaître et à dégager en lui ce qui était vraiment personnel, c'est à dire cette fraîcheur de sentiment et cette sincérité d'inspiration qui se condensent parfois en quelques mesures d'une romance. Par là il nous apparaîtra comme vraiment personnel et tout autre que les artistes du milieu desquels il est sorti. Il est en effet, par son esprit, tout différent de ceux qui l'ont précédé — Rameau et son école — et bien plus proche de ceux qui l'ont suivi : nous avons vu Gluck lui rendre hommage et toute l'école de l'opéra-comique procéder de lui. Et il nous faut bien voir en lui un homme de l'avenir, puisque — non seulement il est l'auteur responsable de la révolution de 1789 et de tout ce qui s'en est suivi — mais en 1912, deux cent ans après sa naissance, nous voyons parler de lui, comme musicien, avec tant d'intérêt, de curiosité et parfois de véritable sympathie !

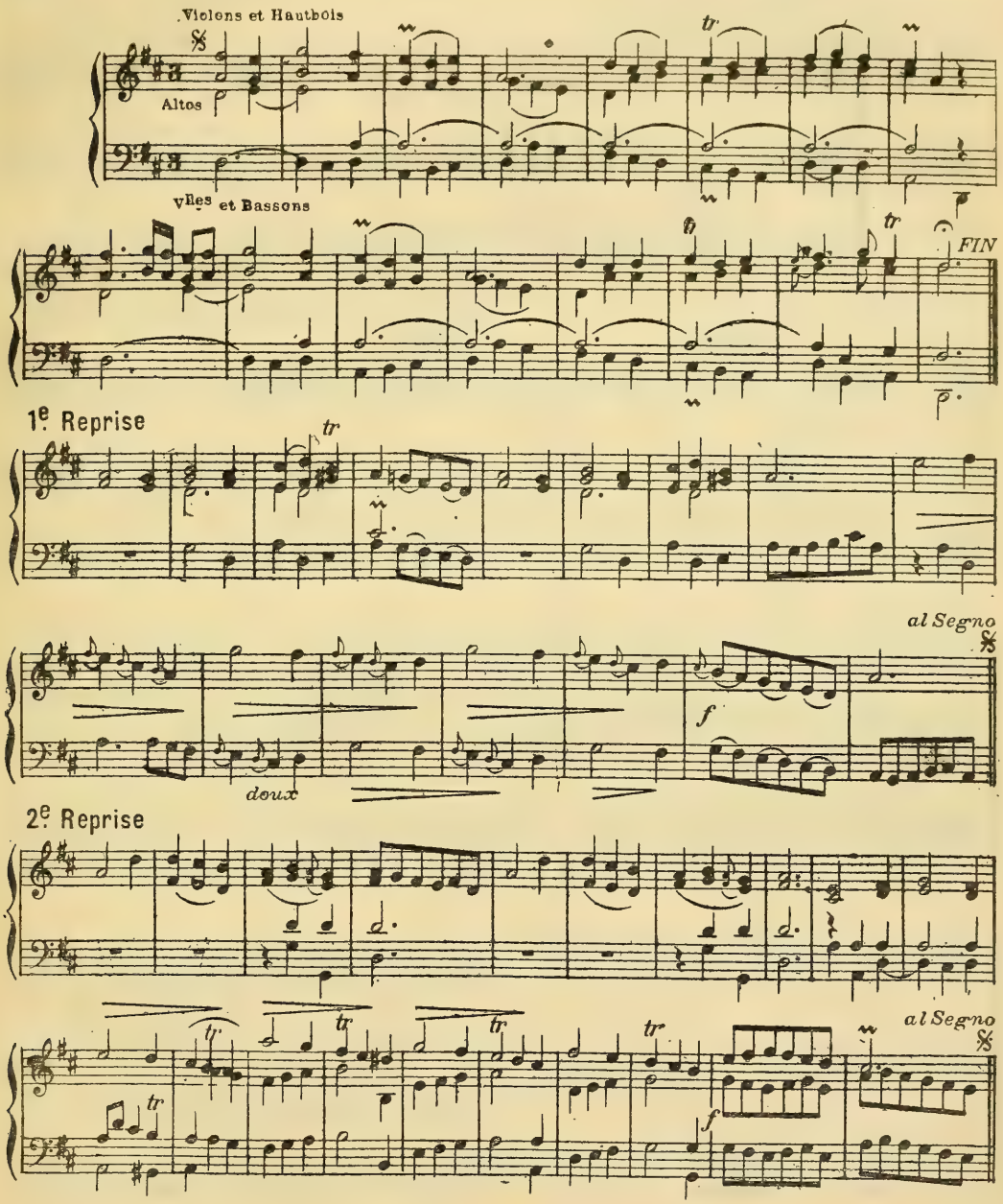
JULIEN TIERSOT.



MUSETTE EN RONDO DES "MUSES GALANTES"

Opéra-Ballet (inédit) de Jean-Jacques Rousseau

Transcrit par Julien Tiersot

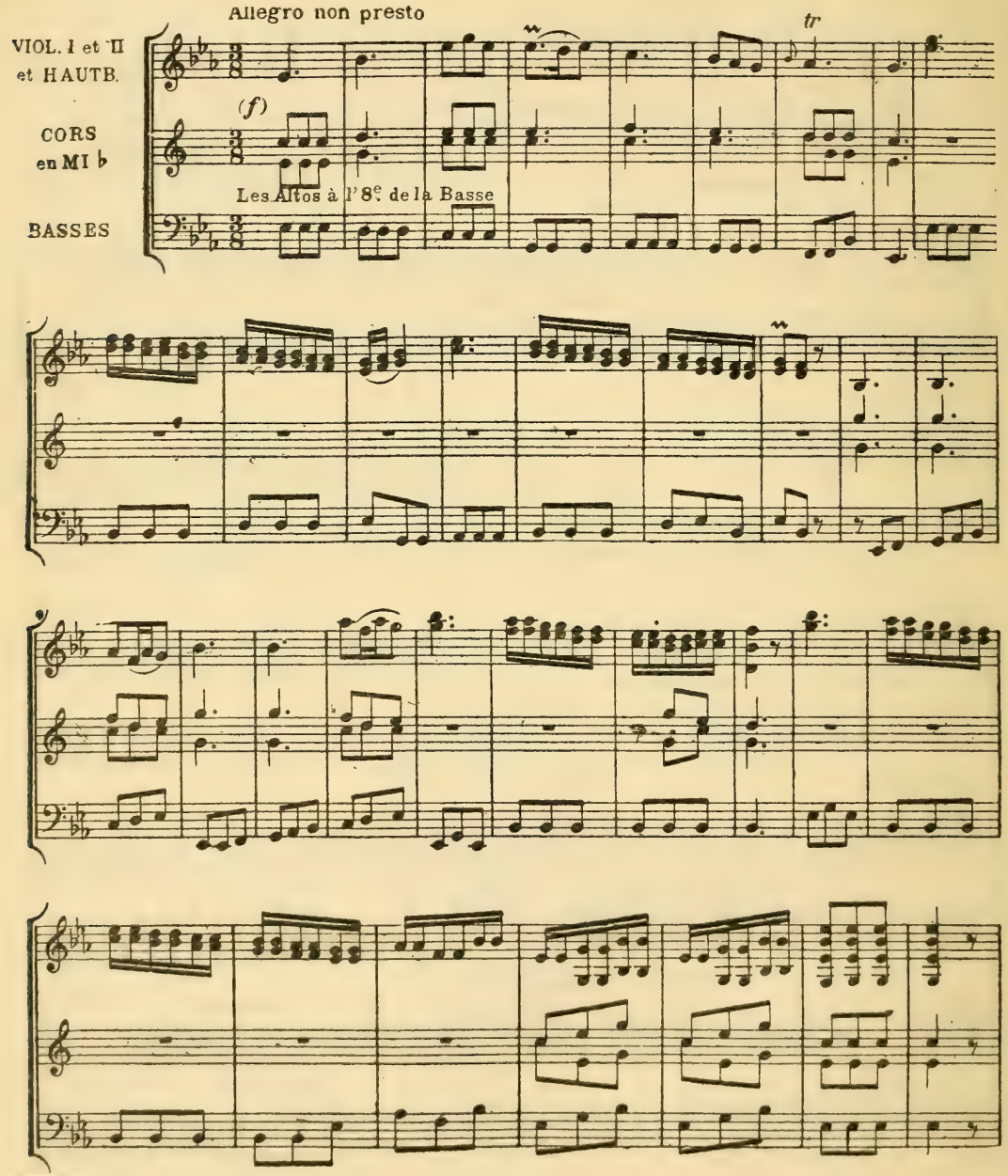


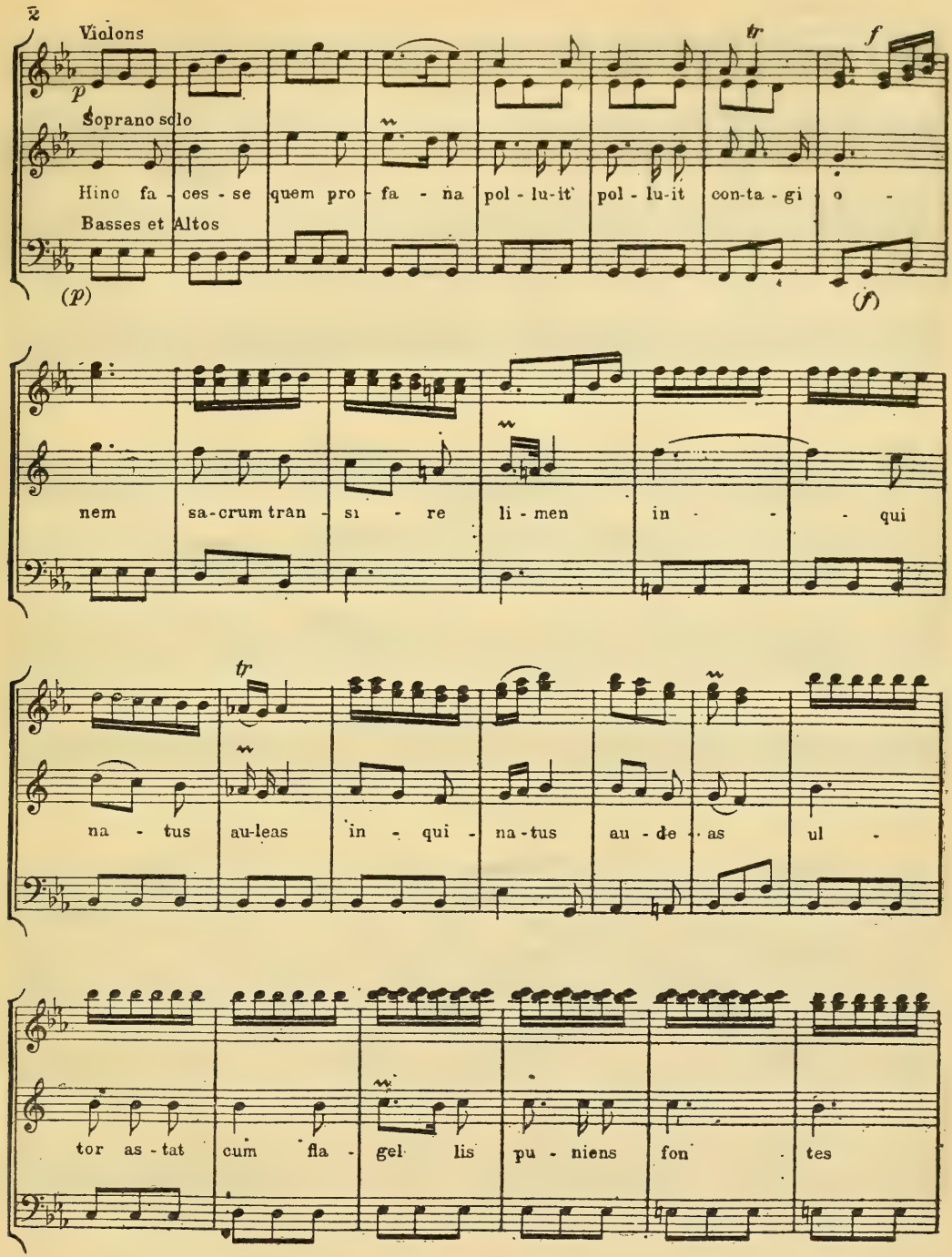
ECCE SEDES HIC TONANTIS

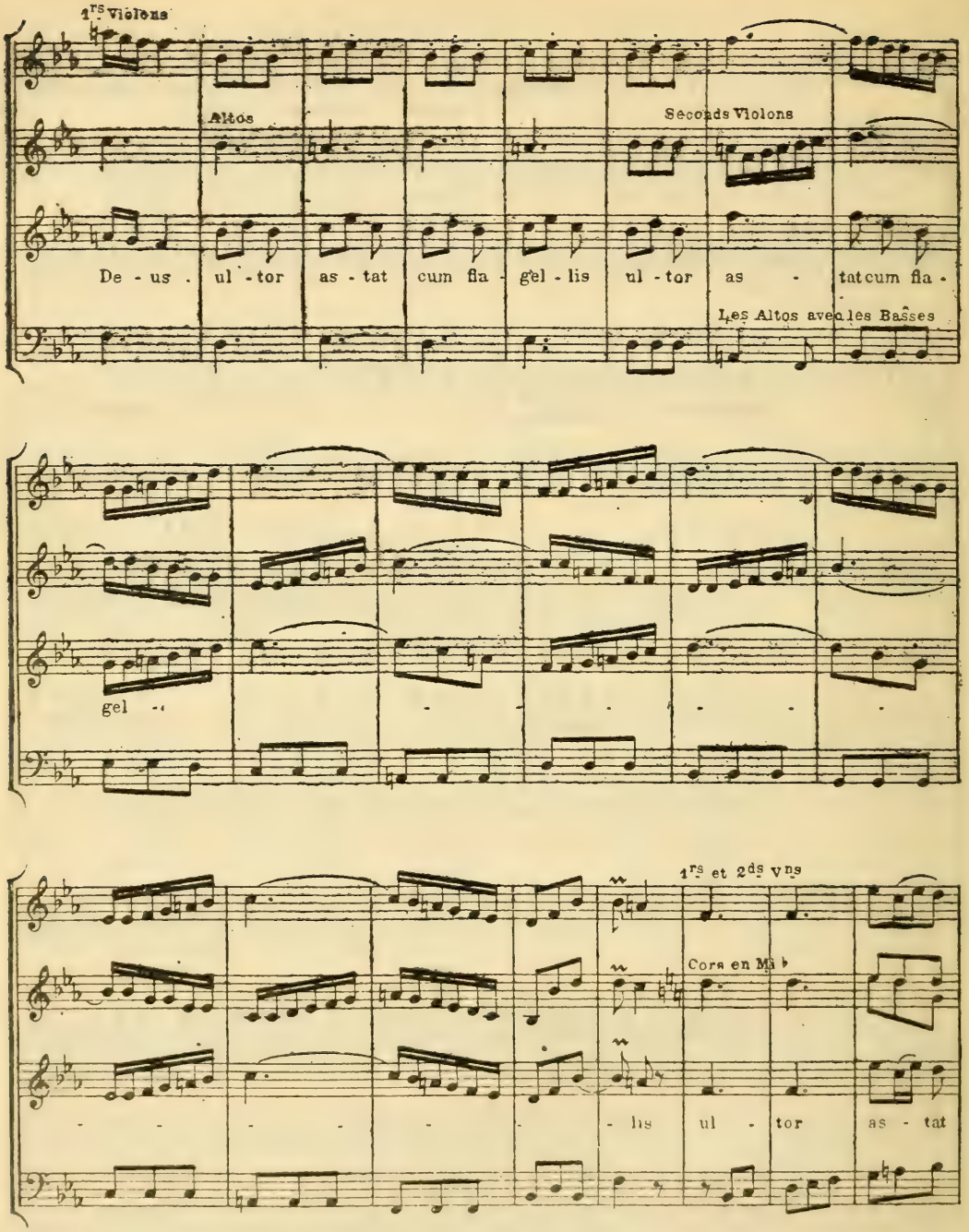
Motet de Jean-Jacques Rousseau

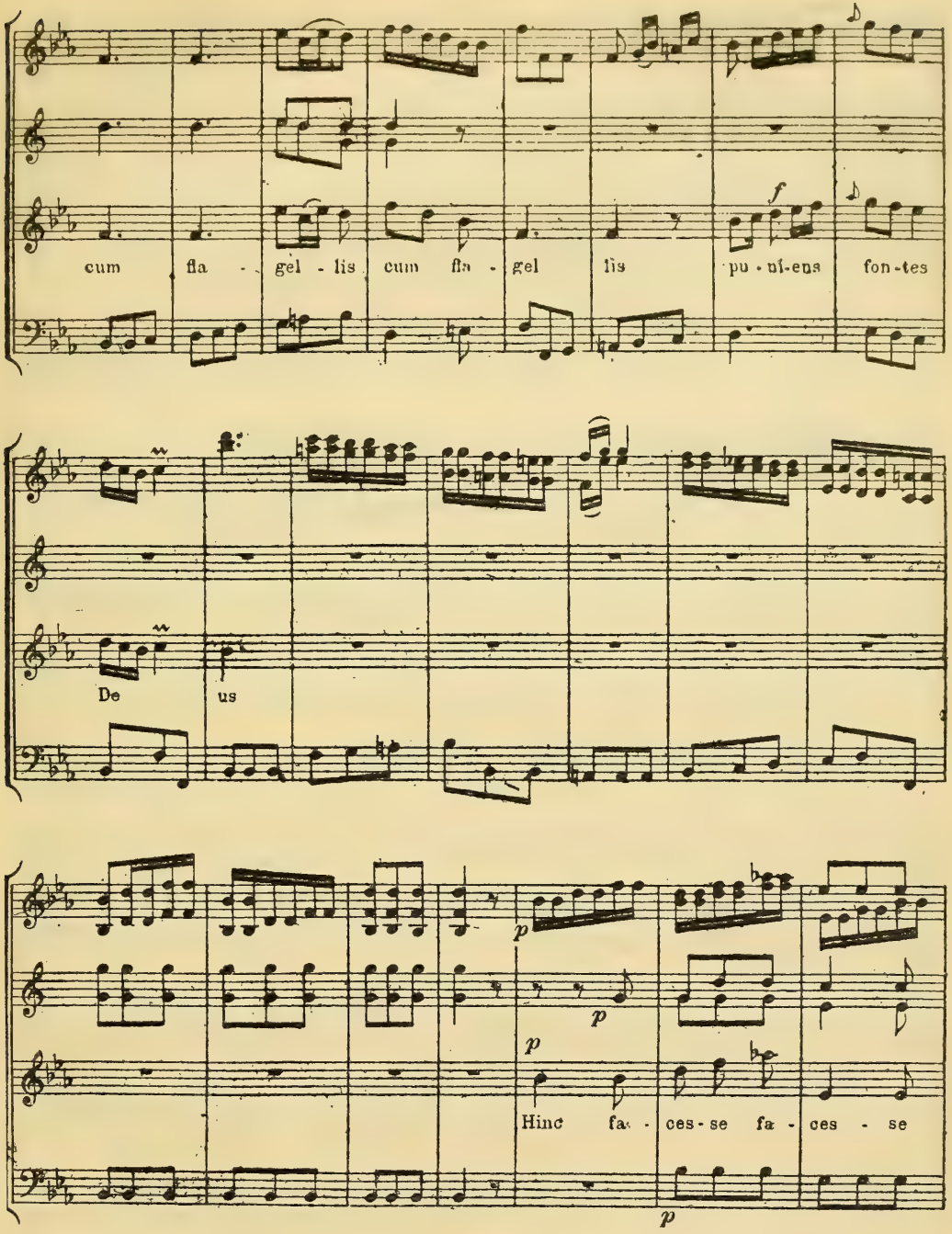
Air n° 5, pour soprano solo et orchestre.

Transcrit par Julien Tiersot




Violons
p
tr
f
Soprano solo
Hino fa - ces - se quem pro - fa - na pol - lu-it pol - lu-it con-ta - gi o -
Basses et Altos
(p)
(f)
nem sa-crum tran - si - re li - men in - - - qui
tr
na - tus au-leas in - qui - na-tus au - de - as ul -
tor as - tat cum fla - gel lis pu - niens fon - tes

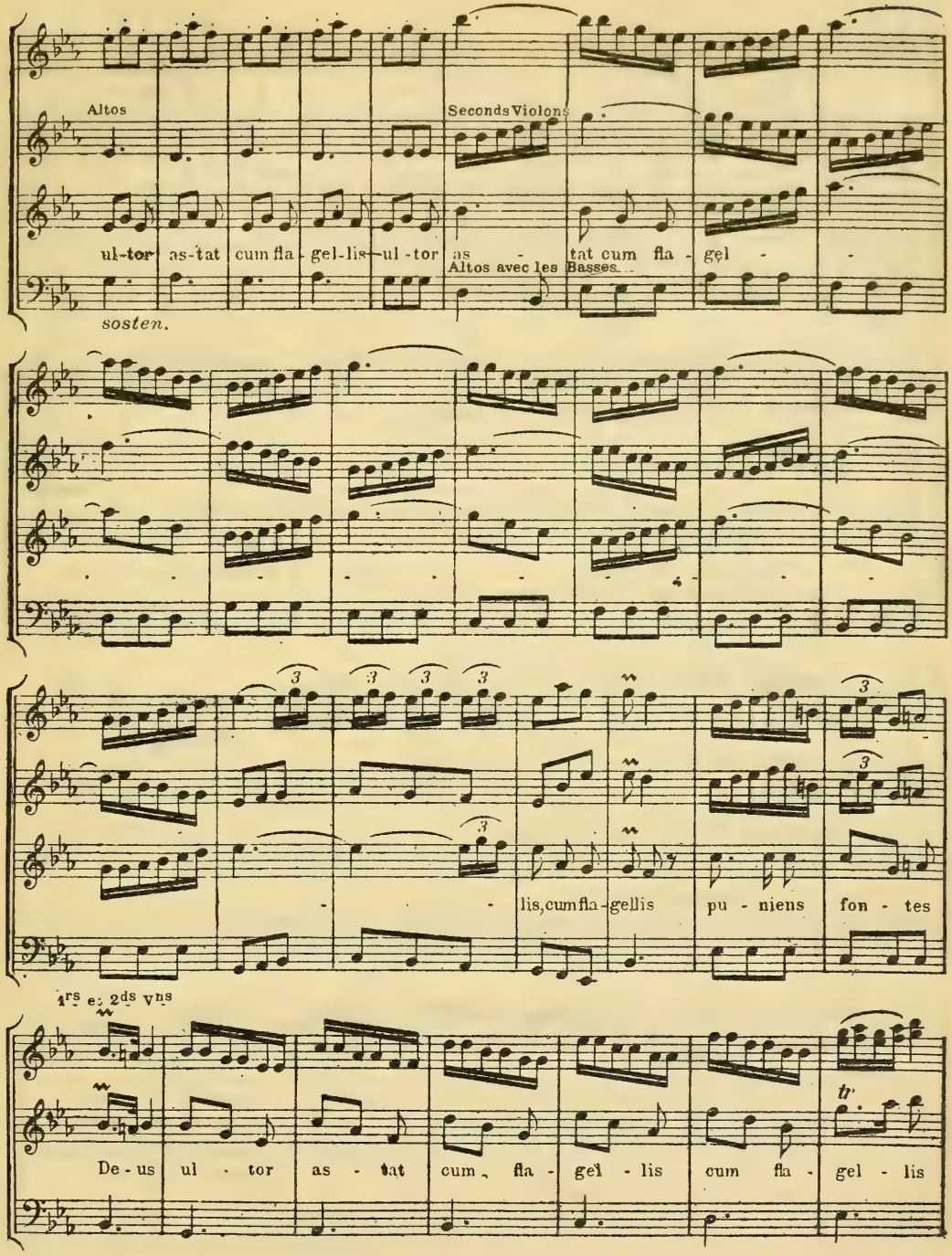

1rs Violons
Altos
Seconds Violons
De - us . ul - tor as - tat cum fla - gel - lis ul - tor as - tat cum fla -
Les Altos avec les Basses
gel -
1rs et 2ds vns
Cors en Mi ♭
- - - - - - lis ul - tor as - tat

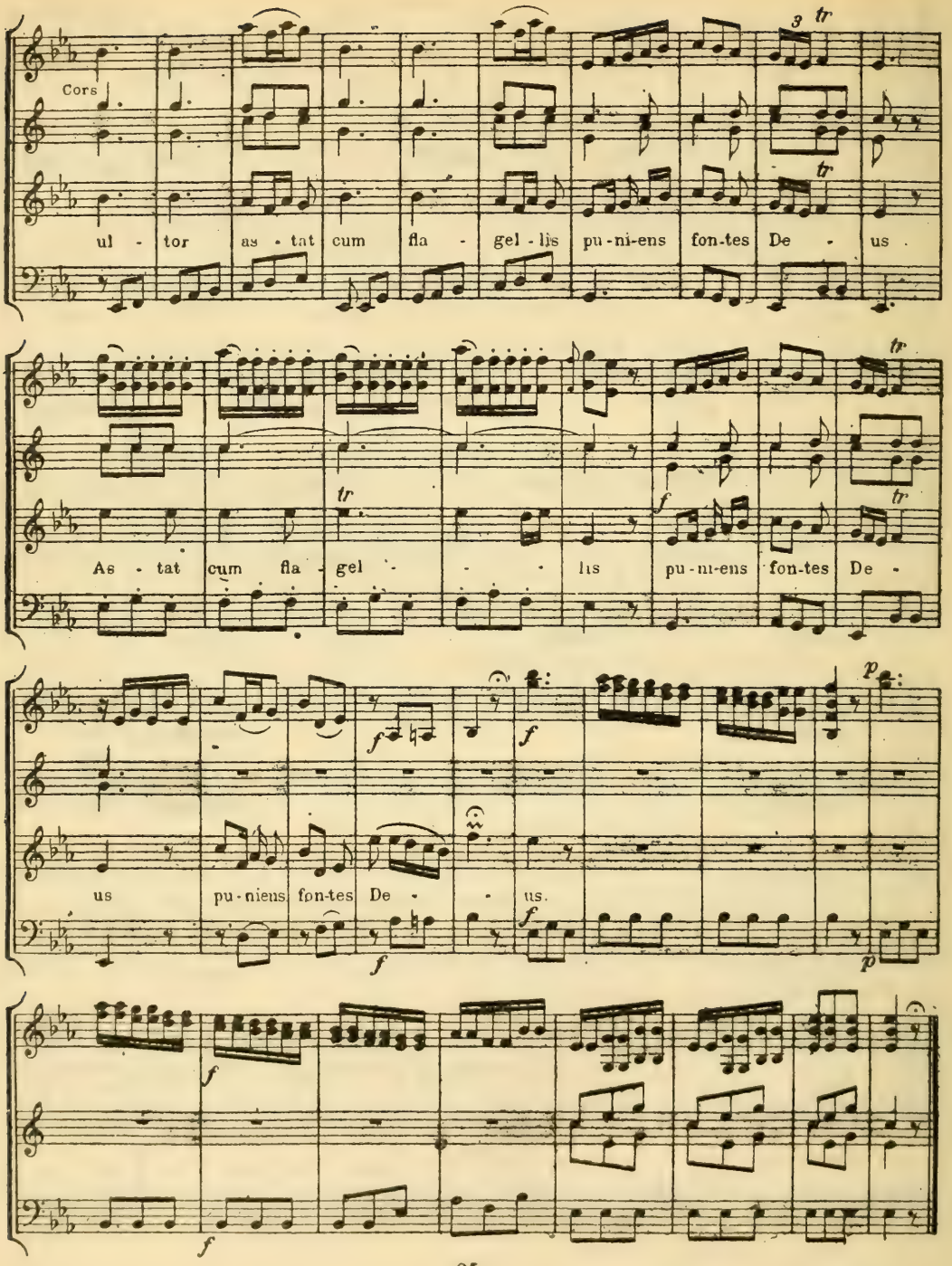

cum fla - gel - lis cum fla - gel lis pu - ni-ens fon - tes
f
De us
p
p
p
Hinc fa - ces - se fa - ces - se
p

quem pro - fa - na pollu-it conta-gi - o - nem sacrum tran - si - re li - men heu

sacrum tran - si - re li - men in - qui - na - tus audeas ul

tor as - tat cum fla - gel - lis pu - niens fon tes De - us


Altos
Seconds Violons
ul-tor as-tat cum fla-gel-lis-ul-tor as - tat cum fla - gel -
Altos avec les Basses
sosten.
lis, cum fla-gellis pu - niens fon - tes
1rs et 2ds vns
De-us ul - tor as - tat cum fla - gel - lis cum fla - gel - lis


Cors
ul - tor as - tat cum fla - gel - lis pu - ni - ens fon - tes De - us.
As - tat cum fla - gel - - - lis pu - ni - ens fon - tes De -
us pu - niens fon - tes De - - us.

LULLY, FILS DE MEUNIER

" Lulli était de Florence, aparemment un petit paysan de là autour : *Jean-Baptiste de Lulli, Florentin*
Moi qui suis Florentin etc.
disait-il dans cet impromptu de sa façon... "
(Lecerf de La Viéville. *Comparaison,...*)

" Chacun sait de quelle trempe et de quelle farine est Jean-Baptiste. Le moulin des environs de Florence dont son père était meunier et le bluteau de ce moulin qui a été son premier berceau marquent encore aujourd'hui la bassesse de de son origine. "
(Guichard. *Factum...*)

Comme tous ceux qu'intéresse la personnalité si puissante et si originale du grand Lully, j'attendais avec curiosité la publication des documents promis par *S. I. M.* à ses lecteurs [1]. Lully issu de vieille souche française ! Le génial créateur de notre opéra national descendant d'une longue lignée de gentilshommes picards, quelle hypothèse séduisante ! A dire vrai, le résultat des fouilles d'archives que je terminais vers le même temps à Florence, m'avertissait que l'auteur de l'article annoncé faisait fausse route ; mais, bien que sachant pertinemment que le père du musicien était meunier et florentin, je m'attendais néanmoins à la révélation de quelque troublante coïncidence. Peut-être allait-on nous signaler la présence d'un Laurent de Lully sur un état des officiers domestiques du duc de Guise durant son exil en Toscane ? Je dois avouer que j'ai été profondément déçu. Qu'il y ait eu en Picardie dès le moyen-âge des

[1] Voir les numéros du 15 avril et du 15 mai.

seigneurs de Lully, tous ceux qui ont pratiqué l'ouvrage du Père Anselme le savaient déjà [1] ; mais où est la preuve attendue de leur parenté avec le musicien ? Des Lully, on en rencontre aussi en Savoie et sans doute dans d'autres provinces du royaume, mais il y en a bien davantage encore en Italie. Les Lulli comme les Lolli et les Lelli sont légion dans toutes les cités de la Péninsule. [2] Pourquoi s'ingénier à amener de Picardie en Toscane des seigneurs de Lully, quand on trouve à Florence, dès le XIVe siècle, une puissante famille de ce nom, faisant partie de la riche corporation des Armuriers (Corazrai). De 1393 à 1480 sept Lulli sont membres du gouvernement de la république florentine (*La Signoria*). [3] Les familles qui avaient eu un tel honneur se trouvaient anoblies de ce fait, aussi peut-on suivre la descendance de la Maison Lulli sur un grand tableau généalogique conservé à l'*Archivio di Stato* avec ceux des autres familles illustres de la Ville. Inutile de dire que les parents du musicien n'y figurent pas. Le nom était alors fort répandu et il suffit de feuilleter les fiches du *Poligrafo Gargani* [4] pour s'assurer qu'il y avait au XVIIe siècle, dans la capitale de la Toscane, de nombreux Lulli n'ayant avec les descendants des Signori aucun lien de parenté. Ce fut précisément cette homonymie qui suggéra au musicien l'idée de se proclamer sur son contrat de mariage " fils de gentilhomme florentin ", [5] Brossette nous en avertit d'ailleurs dans une de ses notes : " Lully voulait faire croire qu'il sortait de la maison de Lulli qui est noble et illustre en Italie ". [6]

Remarquons à ce propos que si Lully avait compté des Français parmi ses aïeux, il n'eût pas manqué de s'en prévaloir sur son contrat de mariage et en tous cas d'invoquer cette raison excellente en sollicitant sa naturalisation. Lecerf de La Viéville lui-même, son biographe enthousiaste, qui s'efforce de démontrer que musicalement Lully ne doit rien à l'Italie, ne songe pas un instant à nier qu'il soit de race étrangère [7] ; et aucun contemporain n'a jamais mis en doute un fait aussi notoire. Mlle Marie Denizart nous paraît avoir été guidée dans ses recherches

[1] Histoire de la maison de France. Tome II, p. 40. — Tome III, p. 915, IV, 721. — Tome IV, 182. — Tome VI, p. 794, tom. VIII, p. 105 et p. 281.

[2] A Florence même, patrie de notre héros, j'avais eu l'occasion de signaler l'existence au XVIIe siècle de plusieurs familles Lulli n'ayant vraisemblablement entre elles aucun lien de parenté. V. *Recherches sur les années de jeunesse de J.-B. Lully*, Rivista Musicale Italiana. Tome XVII, fasc. 3e — 1910.

[3] *Priorista del Monaldi*. Bibl. Nazionale Ms. II, I, 129, p. 483. (Florence).

[4] A la Biblioteca Nazionale de Florence.

[5] La Laurencie et Prunières. *La Jeunesse de Lully*, (S. I M., mars-avril 1909).

[6] *Cizeron Rival*. Recreat. litt. 1765 in-8°, p. 63 et suiv. (B. Nat. Z. 45284).

[7] *Comparaisons de la Musique Italienne et de la Musique Française*, Bruxelles, 1705, *Seconde partie*, p. 182.

par cette idée fixe : *Lully doit être de sang français, donc cherchons le pays d'où ses parents ont pu partir pour s'établir en Toscane.* Or, il n'existe pas un seul document, un seul fait, un seul témoignage se rapportant à la biographie de Lully qui puisse être invoqué à l'appui de cette hypothèse.

L'argumentation de Mlle Denizart peut se résumer ainsi : L'existence de rapports au XVIIe siècle entre les seigneurs de Lully et la maison de Lorraine nous est attestée par les deux faits suivants : En 1644, une fille du duc de Guise est marraine d'un enfant dont la grand'mère porte le titre de *dame de Lully ;* et en 1622 un obscur *régiment de Lully* est sous les ordres de Charles de Lorraine.

Par conséquent, des Lully ont dû accompagner à Florence le duc de Guise dans son exil et y donner le jour à Jean-Baptiste. Rien en vérité ne justifie une telle conclusion, ce n'est qu'une hypothèse des plus hasardées. Elle est d'ailleurs en contradiction absolue avec les faits : lorsque Charles de Lorraine vint s'établir en Italie au mois de février 1631, il y avait déjà onze ans qu'avait été célébré à Florence le mariage dont allait naître le futur créateur de l'Opéra Français.

* * *

C'est à l'Archevêché, où ont été transférées les Archives des différentes paroisses de Florence, que j'ai eu la bonne fortune de rencontrer l'acte de mariage des parents du grand musicien. En voici le texte intégral tel que je l'ai relevé sur le registre de l'Eglise *San Salvatore degl'Ognissanti* à la date du 17 février 1620.

" Lorenzo di Maldo Lulli, popolo di S. Pancratio [1], sposõ per sua legittima
" moglie la Chaterina di Gabriello mugnaio, popolo di Ognissanti q[uest]o di 16 di
" Feb[raj]o 1620 (Secondo la Chiesa) [2] e avanti si fecero le solite denuntie, il di
" 27 di Ottobre, il di p[rim]o di Novembre e il di 3° detto Novembre 1619 — fu
" dispensato dall'Arcivescovo delli due mesi passati doppo le denuntie conforme
" al sinodo [3]. E testimonii furno Jacopo di Piero Papini, fornaio e Domenico di
" Matteo Nannoni bottegaio, fiorentini ; furno ancora fatte le solite denuntie a
" S. Pancratio come per fede in filsa appare il tutto. — E il di sequente 17 di Feb°
" detto, udirno la messa. " —

[1] San Pancratio est un faubourg de Florence peu éloigné des Ognissanti.

[2] En style florentin on eût dit 1619.

[3] Régulièrement le mariage devait être célébré dans la semaine qui suivait la troisième publication des bans. Les fiancés, ayant été obligés de surseoir au mariage durant deux mois, ils durent demander une dispense spéciale à l'Archevêché, pour n'avoir pas à recommencer la publication des bans.

Voici très librement traduits les passages significatifs de ce document:

Lorenzo, fils de Maldo Lulli, de la paroisse de San Pancratio, a pris pour femme légitime Caterina, la fille du meunier Gabriello de la paroisse des Ognissanti le 16 février 1620... Furent témoins : Jacopo, fils de Pietro Papini, boulanger et Domenico, fils de Matteo Nannoni, boutiquier, tous deux florentins... Le lendemain 17 février ils entendirent la Messe.

Que ce document concerne bien les parents de Lully, c'est ce dont on ne saurait douter. L'acte de Baptême du musicien le disait fils de " Lorenzo di Maldo Lulli e di Caterina di Gabriello del Sera ", l'étrange prénom *Maldo* (aussi désuet en Italie que celui d'Athanase ou de Savinien en France) nous garde de toute confusion.

Le père de la mariée est appelé simplement *Gabriello le Meunier* ; mais nous savons par différents actes qu'il se nommait Gabriello del Sera. Il est assez curieux de remarquer qu'à la même époque il y avait à Florence une famille noble et illustre de ce nom [1]. Lully, qui connaissait bien les principales Maisons de son pays natal, profita de l'équivoque pour métamorphoser sur son contrat de mariage *la Caterina di Gabriello Mugnaio* en *Damoiselle Catherine del Sera*. Si Lully s'imaginait que sa supercherie ne serait jamais dévoilée, il s'abusait singulièrement. La Cour et la Ville surent vite à quoi s'en tenir sur ce point et la chanson " *Lully est fils d'une meunière* " nous en est un précieux témoignage. Il fallait d'ailleurs à Lully une rude audace pour parler de ses origines nobiliaires en cette année 1662, où pullulaient à la Cour les virtuoses, chanteurs, et instrumentistes venus d'Italie pour interpréter l'*Ercole Amante* de Cavalli et qui, pour la plupart, avaient fait de longs séjours à la Cour de Toscane. Plus d'un assurément connaissait le moulin du père Lorenzo Lulli et devait en faire des gorges chaudes derrière le dos de l'illustre Surintendant.

Lorenzo Lulli, en épousant la fille de Gabriello, avait sans doute aussi épousé le moulin, car nous le trouvons établi dans la même paroisse des Ognissanti, où était domicilié son beau-père, et qualifié *Mugnaio* sur l'acte de décès de son fils Vergilio [2]. Six années auparavant, lors de la naissance de Giambattista, il habitait le quartier Santa Lucia sul Prato, distant seu-

[1] En 1631, un Cosimo del Sera est créé sénateur par Ferdinand II (*Depositeria Générale*) cité par le Poligrafo fiorentino.

[2] " Vergilio di Lorenzo Lulli mugnaio, in Ognissanti, 13 Gennaio 1638 ". — Necrologio Fiorentino 1634-1650. Le qualificatif *Mugnaio* se rapporte sans aucun doute à Lorenzo et non, comme je l'avais cru d'abord, à Vergilio (S. I. M. 1909, p. 236), M. de La Laurencie a reproduit d'après moi cette erreur dans son livre sur Lully, p. 4. (Coll. Alcan).

lement de quelques centaines de mètres des Ognissanti. Peut-être Gabriello del Sera était-il mort dans l'intervalle et Lorenzo avait-il hérité. Ce qui est certain, c'est qu'on voit, fort bien indiqué, sur les vieux plans de la Ville, l'emplacement de plusieurs moulins sur la berge de l'Arno, au lieu dit *Il Porto* à mi-chemin entre les Ognissanti et Santa Lucia. C'est apparemment dans un de ces moulins, parmi le bruit du fleuve faisant tourner les lourdes roues de bois, que s'écoula l'enfance de Jean-Baptiste Lully.[1]

HENRY PRUNIÈRES.

[1] Faute de temps, je n'ai pu recueillir d'autres documents significatifs sur le père de Lully. Il faut avouer que c'est déjà merveille qu'un humble meunier ait laissé tant de traces de son existence, si l'on songe à tout ce qu'ont détruit les incendies et les inondations. J'ai trouvé le nom de *Lorenzo Lulli* dans les comptes du grand duc de Toscane (Depositeria 397 l° 160) à la date du mois de mai 1665. Il est qualifié sur ce document *garzone di credenza*, sorte d'officier de bouche, fonction des plus modestes. Presque sûrement il ne s'agit pas ici du père du musicien, mais plutôt d'un frère de Giambattista. A moins que ce ne soit un certain Lorenzo di Benedetto Lulli mort en 1684 (Archives de San Frediano) qui a égaré longtemps mes recherches. C'est sans doute de ce Lorenzo inconnu qu'est fille la "Lessandra di Lorenzo Lulli sepolta in Ognissanti" le 24 mars 1693. Peut-être sont-ce là des cousins du musicien, mais je n'ai pu jusqu'à présent en découvrir la preuve. Il est en tous cas singulier de constater qu'à la même époque, au moins deux hommes s'appelant Lorenzo Lulli vivaient à Florence. Ce fait prouve à quel point ce nom était commun en Toscane au XVIIe siècle. On ne saurait donc attribuer avec certitude au père du musicien que les actes où il est denommé : *Lorenzo, di Maldo Lulli.*

Les Théatres

LA GRANDE SAISON DE PARIS

Le jour où il inventa la " Grande Saison de Paris " M. Gabriel Astruc avait dû voir, dans quelque parc, un jardinier opérant le miracle annuel de la greffe. Il avait sans doute médité sur le prodige de la transfusion des sèves, sur les mystérieuses réactions de la vaccine végétale et sur le secret des inoculations bienfaisantes. Après avoir vu se cicatriser au col d'un églantier la blessure de l'écorce déchirée par le petit rameau étranger qui sait l'art subtil de transformer la plus pauvre

églantine en une somptueuse rose de soie ou de velours, l'intendant de nos plaisirs musicaux voulut essayer de rajeunir l'arbre de la science du beau et du laid tel qu'il pousse sur le boulevard. Il résolut de l'enrichir d'essences exotiques et entreprit d'enter sur son tronc épuisé des branches cueillies dans tous les jardins de l'Europe. Il se fit envoyer des échantillons des espèces les plus rares de Belgique, de Roumanie, d'Italie, de Grèce et d'Angleterre. Les résultats furent plus ou moins concluants mais toujours curieux et instructifs ; seuls les envois de Russie lui donnèrent entière satisfaction et obtinrent un tel succès qu'ils constituèrent désormais la base de toutes les nouvelles expériences.

On sait le retentissement prodigieux de ces réalisations inattendues. L'influence directe et décisive de ces importations méthodiques se fait sentir quotidiennement dans notre littérature, notre peinture, notre musique, notre art décoratif, notre chorégraphie, notre théâtre, nos modes, nos vêtements et notre mobilier. La greffe est prise et bien prise : la rose de France est en train de changer de couleur et de parfum. Je suis de ceux qui ne parviennent pas à considérer cet événement comme une catastrophe.

D'ailleurs le pli est pris ; cette effervescence annuelle est désormais la manifestation naturelle du printemps de Paris, la cure de caviar est devenue nécessaire à la santé des trois quarts de nos artistes. Les récriminations seraient vaines !

On a tout dit sur les représentations du Châtelet. Elles appartiennent aux peintres, aux poètes, aux couturiers, aux orfèvres et même, depuis cette année, aux directeurs de nos grands quotidiens. Appartiennent-elles un peu aux musiciens ? C'est une autre question.

Sous son apparent désordre, sous son éclectisme tumultueux, sous sa polychromie effrénée, la " Grande Saison " garde une sorte d'unité thématique ; elle est construite à la façon des ouvrages cycliques chers aux élèves de M. Vincent d'Indy. Ses variations et ses développements sont remplis d'imprévu et de fantaisie mais la " cellule " initiale reste immuable. Cette cellule, c'est Léon Bakst, leader du slavisme conscient et organisé. Il se superpose en contrepoint renversable à toutes les musiques. Il " va " par augmentation sur le Debussy, par diminution sur le Reynaldo Hahn, en canon à l'octave sur le Balakirew et à l'écrevisse sur le Ravel. Il traverse obstinément l'allégro, le scherzo, l'andante et le final de cette riche symphonie.

Notre-saint-père-le-Bakst est le pontife de la religion nouvelle. Tout passe par ses mains : après ses compatriotes il a habillé indifféremment de Max et Ida Rubinstein, Krauss et Sergine, Desjardins et Madame Dudlay ; on ne sait pas exactement s'il n'a pas collaboré à la " Quaker Girl " ; nous l'avons vu traduire à livre ouvert Verhaeren, d'Annunzio, Mallarmé, Oscar Wilde et Jean Cocteau avec une tranquille assurance. Il est partout ; supprimez-le et tout s'effondre : il n'y a plus de Grande Saison de Paris.

La question pour la critique n'est donc pas de rechercher si Debussy, Ravel, Reynaldo Hahn et Deodat de Séverac ont enrichi cette année notre art de réalisations heureuses : une seule chose importe, savoir comment le directeur artistique

de la saison russe, palette en main, s'est comporté en face de ces collaborateurs nouveaux que le ciel lui envoya.

Un tel problème ne peut être discuté complètement dans une revue musicale. Ce n'est point ici le lieu d'exalter ou de railler la conception de la Grèce bariolée, des cavernes grossièrement ornées de masques coloriés, des costumes truculents et des idoles canaques des Spartiates du peintre russe. Les habitués de la Comédie Française pour qui toute l'antiquité grecque tient dans les plis d'un peplum de lin candide et dans une rangée de colonnes de marbre blanc, n'admettront jamais que la science archéologique puisse avoir raison contre la mise en scène de M. Claretie. N'allez pas leur démontrer que les temples de l'Acropole étaient indiscutablement badigeonnées de couleurs criardes : notre littérature universitaire a passé sur toute l'architecture ancienne un enduit au lait de chaux que les savants n'écailleront pas aisément. **Hélène de Sparte** a, pour cette raison, scandalisé profondément un grand nombre de spectateurs ; les gens du monde sentirent au fond de leur conscience se cabrer leur baccalauréat, les plus intransigeants étant, bien entendu, ceux qui n'avaient jamais pu être reçus à l'oral. De plus, l'idée bien établie, et désormais très parisienne, que Mme Ida Rubinstein s'exprime dans un incompréhensible jargon russo-auvergnat interdisait aux auditeurs de reconnaître que, seule de tous ses camarades, la mime-tragédienne détachait avec une netteté héroïque toutes les syllabes de son texte et donnait à Mlle Sergine une véritable leçon d'articulation. Verhaeren en pâtit. Déodat de Séverac n'y gagna rien. Sa musique de scène, d'ailleurs peu développée, s'harmonisait pourtant admirablement avec le chromisme violent des toiles du décorateur ; les hautbois catalans y jouaient le rôle exalté des triangles écarlates ou des cercles d'émeraude qui dansent sur les étoffes de Bakst. C'était encore une fois la Grèce mycénienne en dépit des scolarités. Peine perdue : les arbitres déclarèrent le coup nul.

Ils accordèrent une mention plus honorable au **Dieu Bleu**. Dans cette éblouissante fantaisie chorégraphique où tous les personnages, les monstres, les arbres et les rochers semblaient avoir été sculptés dans des pierres précieuses, les créateurs usaient de la technique classique des ballets russes et ne heurtaient aucun préjugé littéraire ou pictural. La réalisation était d'une maîtrise absolue mais le plaisir fut imperceptiblement diminué pour ceux qui sentirent la transposition. Il y a désormais quelque chose de systématique dans l'art de Fokine, il y a un procédé slave, il y a maintenant de l'intellectualisme dans ce qui nous avait paru naître de la seule frénésie du pur instinct. On recommence *Shéhérazade* parce qu'on ne peut pas recommencer *Pétrouchka !* La sublime inconscience d'un Strawinsky créant spontanément et innocemment un chef d'œuvre ethnique complet et définitif est un accident historique dont le retour ne saurait être annuel. Ce n'est pas aux lecteurs de cette Revue que je révèlerai les vertus d'analyse, les qualités de goût délié, le sens critique pénétrant et raffiné et cette sorte de clairvoyance musicale ironique qui rendaient M. Reynaldo Hahn particulièrement inapte à toute œuvre d'inconscience. Le compositeur du " Bal de Béatrice d'Este " était trop averti du style qui convenait à ces sortes de divertissements où les ateliers et les cénacles s'ingénient

à découvrir le motif " amusant " pour ne pas écrire une partition de circonstance et de convenance où transparait l'effort de volonté d'un artiste qui n'ignore rien des dernières modes intellectuelles. Le Dieu Bleu est une variation brillante de plus sur un thème savoureux entre tous mais ce n'est qu'une variation.

Variation encore la tumultueuse et orgiaque **Thamar**, splendide spectacle où tout est savamment composé, où les plus dynamiques ruées de foules du *Prince Igor* et les plus adroites " entrées " de costumes traités en taches de couleur comme dans *Sadko* se combinent pour l'ivresse des yeux, où Bakst renouvelle sa virtuosité en négligeant d'orfévrer et d'historier ses belles étoffes et en se contentant de faire chanter les accords des teintes plates, d'enchaîner par degrés conjoints des tierces en bleu et vert, de tenir un point d'orgue de ponceau violacé au lieu de multiplier les trilles serrés et les grupetti frénétiques de ses miniatures persanes grossies au microscope, où l'adorable Karsavina décourage l'éloge et lasse l'admiration, où Bolm inscrit dans l'espace des attitudes viriles d'une telle beauté et d'une telle puissance qu'elles semblaient interdites à l'orgueil humain, où cent guerriers aux pieds ailés et silencieux font glisser sur les dalles du palais sanglant une frise rythmique plus belle encore peut-être que l'inoubliable volute des porteurs de fruits de *Shéhérazade* !...

Mais avec le **Prélude à l'Après-midi d'un Faune** l'inédit commença. Depuis un an on cherchait à imaginer ce que pourrait être cette matérialisation périlleuse de la plus vaporeuse des visions, du plus fluide des paysages sonores. L'annonce que cette tentative audacieuse servirait de début à Nijinsky dans la carrière de metteur en scène augmentait la perplexité et l'inquiétude des artistes. L'internationalisme des musiciens de la jeune école française n'est pas extrêmement sincère : l'idée qu'un des chers barbares moscovites allait toucher au précieux prélude debussyste était secrètement désagréable à plus d'un fervent de *Pelléas* pour qui la volupté musicale se double d'être confidentielle. La réalisation est accomplie et nous ne sommes pas encore revenus de notre surprise !

Est il possible que l'intellectualisme ait fait de si rapides et de si détestables progrès dans le dernier fief de la saine sensualité que représentait pour notre morne civilisation d'occident le domaine sacré du slavisme oriental ! Ces faux barbares sont pourris de littérature ! Nijinsky travaille sa mise en scène dans les musées, exhume, copie et reconstitue des vases grecs, étudie Metzinger et Picasso, isole le rythme humain des anatomies du Salon des Indépendants, étale une érudition picturale incroyablement encyclopédique et nous donne une fresque vivante, délicieusement nuancée, adorablement littéraire et constituant vraiment le fin du fin en matière de dilettantisme plastique. On écrirait un volume sur les miraculeuses indications, sur les étonnants raccourcis, sur les allusions, les souvenirs et les correspondances que contient chaque geste de ce petit chèvrepied échappé du British Museum et cachant tant de science sous son front cornu. Etait-ce vraiment ce que nous attendions de lui ?

La surprise augmente lorsque nous contemplons le panneau décoratif de Bakst qui sert de fond à cette curieuse exposition de sculpture antique : traitée à

la fois en vitrail byzantin et en tapis d'Orient, cette toile flambe de toutes les sanglantes lueurs de son paysage irréel et stylisé mais se désintéresse résolument ce qui se passe à l'avant-scène.

Hélas, le décor et les personnages ignorent bien davantage encore ce qui se passe un peu plus loin, au-delà de la rampe, dans le sombre vallon de l'orchestre. En vérité à cette fête de l'esprit où tous les poètes, peintres, sculpteurs et potiers de tous les temps et de tous les pays ont été conviés, Nijinsky a simplement oublié d'inviter Debussy ! Cet oubli a eu les plus graves conséquences. Dans toutes les synthèses artistiques il faut un chef de collaboration. Que ce chef soit le poète, le metteur en scène, l'acteur, le peintre ou le musicien, peu importe. Ici le chef de la collaboration a été d'abord Nijinsky puis M. Gaston Calmette qui, assisté de M. Arthur Meyer, fit dans l'art de la mise en scène un assez fâcheux début, mais pas un instant on ne songea à confier ce rôle au musicien. Or la musique de Debussy n'est pas de celles qui savent obéir ; elle commande sans cesse et c'est elle qui a rompu l'équilibre de la charmante composition. Cette amusante stylisation linéaire des attitudes des nymphes ne peut être signée Debussy. Il n'y a pas d'angles aigus dans la partition. Elle est écrite en courbes, en spires moelleuses, en arabesques d'un galbe extraordinairement harmonieux. Et la musique se venge : c'est elle qui dénonce les gestes de marionnettes des danseuses aux poignets de bois, aux bras en compas, qui se déplacent laminées aux flancs d'un vase invisible, les épaules de face et les hanches de profil ! C'est parce que la mélodie s'étire avec une voluptueuse souplesse de chatte amoureuse que nous souffrons soudain de nous apercevoir que le long du corps de telle artiste, filiforme comme les petits personnages schématiques des rébus, les bras et les jambes s'ouvrent comme les quatre lames d'un canif. Impitoyablement, la partition nous signale toutes les tares d'une réalisation qui n'a pas tenu compte de ses indications et qui eut pourtant été inattaquable sur une musique neutre. Comme ces fées redoutables, dont on déchaînait la colère en oubliant de les inviter à un baptême, la musique de Debussy poursuit tous ces échappés de vitrine de son instinctive rancune de créature bien vivante. C'est en vain que les nymphes savantes enchaînent l'une à l'autre des attitudes qui sont autant de citations (la Surprise, la Pudeur, la Dérision, la Frayeur, le Défi...) et c'est en vain que le déclic de leurs gestes secs tourne sans cesse pour nous les feuillets d'un album rempli d'artistiques reproductions : l'obscure ironie qui monte de l'orchestre pendant que se déroule l'érudite gymnastique et que se succèdent mécaniquement les poses numérotés suffit à rompre le charme !

La synthèse de **Daphnis et Chloé** fut, au contraire, très complète. L'œuvre, d'ailleurs, avait été méthodiquement échafaudée par le metteur en scène, le décorateur et le musicien. La partition de Maurice Ravel est une partition de ballet et non un poème symphonique plus ou moins heureusement mis en scène et plus ou moins fidèlement traduit dans le langage silencieux des bras et des jambes. Le compositeur qui est de sa nature méticuleux et précis avait pris sa tâche particulièrement au sérieux et sa musique est toute hérissée de gestes. Nous devions donc admirer une réalisation parfaite, un spectacle définitif et non une de

ces adaptations que sauve seule la virtuosité de leurs interprètes. Un mauvais destin n'a pas voulu que cette perfection fut obtenue : le cholégraphe et le décorateur n'ont pas atteint cette mise au point supérieure dont le compositeur leur donna l'exemple. Certes la composition de Fokine est d'une rare beauté et les décors de Bakst sont parmi les plus séduisants qu'il ait jamais signés, mais dans une œuvre d'art aussi finement construite les imperfections prennent une valeur démesurée. Il est certain que la mise en scène se ressentit de la hâte désespérée avec laquelle fut monté cet important ouvrage qui méritait assurément mieux de la part de la courtoisie de nos hôtes russes que les deux seules exécutions, en " fin de saison " qui en furent données. Commercialement aussi bien qu'artistiquement ce ballet était un " clou ; " il fallait le planter avec plus de conviction.

Ce n'est pas, en effet, dans une musique comme celle-ci qu'on peut indifféremment arrêter l'orchestre pendant les quelques minutes nécessaires à un enlèvement de décors et remplacer un changement à vue commenté dans la partition, par la chute brutale d'un rideau qui n'était même pas l'un de ces voiles russes richement décorés qui prolongent encore le rêve mais la banale draperie rouge à crépines d'or peinte en trompe-l'œil qui ne peut décemment se relever ou s'abaisser que sur le Tour du monde en 80 jours et qui guillotine impitoyablement l'illusion. Derrière cet absurde écran les cœurs invisibles subtilement nuancés par Ravel, à demi couverts par le fracas d'une plantation laborieuse, n'arrivèrent à nos oreilles que comme les fredons lointains des machinistes chantant pour se donner du cœur à l'ouvrage. La pensée du musicien a été absolument trahie par des négligences de ce genre et par certaines imperfections de mise en scène rendant particulièrement obscur maint détail de l'action.

Mais, ces doléances exprimées, il faut proclamer les mérites éclatants de cette très belle œuvre qui restera l'une des plus significatives créations de la troupe des ballets russes mise au service d'un jeune musicien français. L'art de Ravel s'est singulièrement affermi dans cette partition systématiquement plastique. Tout en conservant ses dons si personnels de pastelliste familiarisé avec toutes les irisations musicales d'un orchestre où les poussières sonores dansent et chatoient comme des atomes dorés dans un rais de soleil, le compositeur a consenti à cerner d'un trait net les contours de ses dessins. Ses danses ont un surprenant dynamisme et un irrésistible élan. Après Daphnis et Chloé il deviendra difficile de comparer la technique de Ravel à l'industrie minutieuse des matelots qui gréent patiemment un trois-mats liliputien au fond d'une bouteille ; la spontanéité de ce langage harmonique, la fraîcheur de ses pensées neuves, la pâte de cet orchestre où la sonorité exceptionnelle ne donne jamais l'impression de l'effort ou du parti-pris, tout annonce un art solide et enfin abouti. La dernière partie de l'œuvre trahit même une sorte d'heureux laisser-aller, une manière de nonchalance dans la maîtrise propres à ravir les musiciens qui souffrent de constater quelque raideur et quelque affectation dans le maintien habituel de la Muse ironique de l'Heure Espagnole.

L'interprétation fut exquise. Karsavina et Nijinski composèrent un couple

*

idyllique d'une poésie attendrissante. Bolm triompha dans une danse bouffonne hardiment dessinée où il affirma une précision rythmique réellement héroïque. Les bergers, les nymphes — qui ont vu certainement l'Après-midi d'un Faune et en citent quelques passages — les pirates et les bergères piétinent suavement ou furieusement le merveilleux "tapis résonnant" (Erik satie dixit) que Ravel étendit sous leurs pieds musiciens. Grâce à Daphnis et Chloé la saison russe s'est terminée en apothéose et l'adorable vision si rapidement évaporée de ce vrai chef-d'œuvre a gardé de cette apparition trop fugitive une sorte de transparence irréelle qui enchantera longtemps nos mémoires.

EMILE VUILLERMOZ.

L'abondance de ce numéro nous oblige a remettre les **Concerts divers** au mois suivant.

Jan Blockx

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Jan Blockx

La mort soudaine de Jan Blockx a douloureusement ému le monde musical de France et de Belgique, où l'auteur de *Princesse d'Auberge* était particulièrement sympathique. La fin tragique de sa fille, il y a un an, victime, on s'en souvient, d'un accident d'automobile, l'avait frappé au cœur. Depuis, il se courbait, chaque jour un peu plus, vers la tombe. Brutalement, une attaque d'apoplexie l'a terrassé. — Jan Blockx disparaît à l'aube de la soixante et unième année. Il était né à Anvers, le 25 janvier 1851. Fils d'un tapissier, il perdit son père dès l'enfance, et l'on rapporte qu'à treize ans, il donnait déjà des leçons pour subvenir aux besoins de sa famille. C'est sur ses nuits qu'il prit alors le temps de sa première éducation musicale. Il entra ensuite au Conservatoire de sa ville natale. Brassin lui enseigna le piano, Peter Benoit l'harmonie. Il acheva ses études à Leipzig. En 1875, il se signala par la composition d'un lied, couronné au concours de la Société bruxelloise : *De Morgenstar*. Une audition d'œuvres le fit peu après connaître à Anvers. Y figurait un opéra-comique en un acte : *Iets Vergeten*. En 1886, il fut nommé professeur au Conservatoire d'Anvers. Les *Concerts Populaires* de Bruxelles révélèrent *Milenka*, ballet catactéristique d'art flamand. En 1888, la *Monnaie* monta cette œuvre, dont le succès consacra la réputation du jeune compositeur. A la mort de Benoit, en 1891, on l'appela à la direction du Conservatoire, où il resta jusqu'à la dernière heure. C'est en 1892 que le Théâtre de *la Monnaie* représenta son premier opéra : *Maître Martin* (sur un poème de E. Landoy.) Jan Blockx compose alors et fait exécuter coup sur coup des œuvres vocales et instrumentales nombreuses, dont les cantates : *Vredesang ; Op de Stroom ; Klokke Roelandt ; de Scheldezang ; Rubens Ouverture ; Kermis dag* (poème symphonique) ; deux triptiques symphoniques ; *Een droom van 't Paradys*, oratorio ; des mélodies, etc. En 1896, le *Théâtre lyrique flamand d'Anvers* représente *Herbergprinces* (Princesse d'Auberge). Cette partition valut à Blockx la célébrité. Accueillie avec enthousiasme à Anvers, elle fut éditée à Paris par la maison *Heugel* et représentée avec un grand succès sur la plupart des scènes de France et de l'Etranger. Elle triompha toujours à Bruxelles. Jusqu'à présent, aucune œuvre belge n'a connu pareille fortune. *Thyl Uylenspiegel* (livret de Cain et L. Solvay) fut moins heureux. Mais *La fiancée de la Mer* retrouva l'accueil de *Princesse d'Auberge*. Enfin, on représenta encore à Anvers : en 1903 *De Kapel* (un acte) et en 1908 *Baldie*, dernier ouvrage achevé du Maître. Il remania cette partition, et nous rendions compte, il y peu de mois, de la représentation sous sa nouvelle forme et sous son nouveau titre : *Liefdelied*. Jan Blockx laisse en outre un concerto pour violon, des chœurs, des mélodies, de la musique de chambre. Il était membre de l'Académie royale de Belgique.

* * *

On accoutuma de voir en Jan Blockx le chef de l'*Ecole musicale flamande moderne*. J'ai dit, dès le début de ma collaboration à S. I. M., ce qu'il en fallait penser. Il n'y a point d'*Ecoles musicales* en Belgique, à proprement parler. Nos musiciens sont *individualistes*. On peut les reconnaître Flamands ou Wallons par la sensibilité, les dilections, la culture, mais ils ne constituent aucun groupement à tendances bien définies, ils ne suivent aucune direction déterminée. Certes, on a pu écrire que la musique belge, il y a quelque trente ans, fut *flamande*, avec Peter Benoit, — quelle s'est *francisée*, depuis Franck. Mais ce sont là trop

vagues dénominations. L'influence de ces deux musiciens fut et reste, relativement, réelle. Mais ni l'un ni l'autre, et bien moins Benoit que César Franck n'ont créé chez nous mouvement assez cohésif, assez puissant et général, assez un, pour que l'on parle d'*Ecoles*. Et c'est heureux ! D'un autre côté, sans dénier à Peter Benoit, de hautes et fécondes idées, un tempérament puissant et généreux, des dons remarquables, on ne peut voir en lui un génie. Ses œuvres vastes fresques à coups d'ébauche ne portent pas une marque d'originalité forte. La sensibilité vive et sincère, l'inspiration personnelle de Jan Blockx les dépassent peut-être, et l'élève, à cet égard, était plus *artiste* que le maître. Nourri de son enseignement et de son affection, il s'efforça sans doute de réaliser l'idéal qu'avait proposé Peter Benoit, mais son œuvre ne le continue pas.

Jamais non plus Block ne s'éleva au grand art. Il ne fut pas le grand cerveau, le grand initié, le créateur qui résume, incarne et magnifie une époque et une race. Il n'a pas frémi de toute la vie ardente et violente, il n'a pas traduit toute l'âme primitive et rude, mystiquement naïve, religieuse et tendre, à la fois et farouche et âpre et brutale du peuple flamand. Il n'en a pas exprimé la puissance et la force. Ses œuvres basées sur la chanson populaire, ses rythmes, des danses du terroir, nous en offrent un aspect extérieur. Le sens intime, l'élément même, dans sa propulsion génératrice et véhémente, le chant profond de la terre et de l'homme lui échappèrent. Sa formule est conventionnelle. Mais Jean Blockx — cela suffira à perpétuer sa mémoire — fut un artiste sincère, et inspiré. Musicien consommé, il sut traduire un tempérament *flamand* certes, avec des dons instinctifs de coloriste, une émotion simple et discrète, un art charmeur. Sa vie fut toute de travail et de probité. Educateur, il a rendu de grands services. La réputation qu'il a conquise honore notre pays ; les regrets dont s'entoure sa tombe trop tôt ouverte sont unanimes et son souvenir sera respectueusement gardé !

*
* *

Les journaux annoncent que le successeur de Blockx, à la direction du Conservatoire d'Anvers serait Paul Gilson. — Au point de vue de la cérébralité, au point de vue des connaissances, au point de vue de l'œuvre édifiée, Paul Gilson est l'un des plus remarquables musiciens de notre époque. Il appartient à la lignée des plus grands. J'ai souvent écrit qu'il fait songer à Rubens, à Jordaens. Il a leur opulence, leur couleur somptueuse, leur " patte " puissante, la solidité d'architecture et de pensée, la fougue et la splendeur du Verbe, le souffle épique, la robustesse, la vigueur. C'est un Maître dans la force du terme. Nul plus que lui n'est digne de prendre la place laissée vacante par le défunt.

René Lyr.

Lettre de Berlin

Je ne comptais pas encore cet hiver parmi les collaborateurs de S. I. M. et la saison est bien avancée pour que je puisse encore signaler quelques concerts intéressants. Quant à faire une revue générale de la vie musicale berlinoise, outre que ce serait bien fastidieux pour ceux qui pourraient lire ces lignes, je n'en ai pas le courage. Peut-être pourtant aurai-je l'occasion dans un prochain article de comparer le mouvement musical de Berlin et le nôtre, celui de Paris, je crois que cela ne manquerait pas d'intérêt. La Saison touche à sa fin et cependant à l'heure où paraîtront ces lignes aura retenti au Cirque Schumann la VIIIe Symphonie de Mahler.

A tout seigneur tout honneur et je commencerai par les concerts Thibaud et Cortot qui furent un vrai triomphe. Dans le premier, Thibaud joue des solis d'une façon qui ne saurait s'analyser ; dans le second, Cortot joue les 24 Préludes de Chopin, et comment ! Quelle différence avec les auditions précédentes de ces pièces par des exécutants soucieux avant tout de la vitesse. Jouer vite, voilà bien l'idéal de certains virtuoses... tandis que Cortot s'occupant de rendre ce chef-d'œuvre avec toute la musicalité et le tempérament dont il est capable ne se soucie pas de briller. Le programme de ces concerts comportait également une Sonate de Lekeu et le Concert pour piano et instruments à cordes de E. Chausson, chefs-d'œuvre qui n'ont pas trouvé grâce devant la presse locale, peu tendre pour la musique française. Renée Chemet, violoniste parisienne, charme longtemps un auditoire nombreux et fait connaître une nouveauté intéressante : Berceuse de P. Juon ; Angelica Rummel à la voix exquise s'en tient au vieux répertoire. Il n'en est pas de même d'Aline Sauden et du ténor de la cour, Alberti ; loin de se contenter de leurs succès de scène, ces deux artistes s'efforcent de faire connaître les œuvres nouvelles et mettent au service des jeunes, leurs organes merveilleux, Aline Sauden dans les Lieder de Scharwenka et de Schwarz. Après une série de Lieder du jeune compositeur Bienstock, fort soignés, originaux, Alberti nous fait entendre la fine et spirituelle " Sérénade " de Stirlin-Vallon. Musique française, s'il en est, par sa clarté, par son humour et sa vie, musique parfois d'une étrangeté et d'une sauvagerie excessive qui n'en semble pas moins un défi jeté à l'école impressionniste actuelle. La série des " Danses païennes " du même auteur, solidement charpentées, respirant un souffle exotique et brûlant remportent un succès toujours croissant, grâce aussi à cette orgie rythmique qui emballe; on sent chez Stirlin-Vallon une force virile, une grande sincérité. Parmi les œuvres nouvelles, je citerai encore la Symphonie en mi ♭ d'Enesco. Cette œuvre d'une polyphonie en même temps que d'une sauvagerie étonnantes a produit une impression de grandeur indescriptible. La partie lente, d'une grande profondeur, est appelée à rester, mais il semble qu'à mesure qu'on avance dans l'œuvre, celle-ci se relâche pour ne retrouver sa fougue primitive que dans le Final. Je regrette de ne pouvoir suffisamment analyser ici l'œuvre de Désiré Pâque, un homme, qui, j'en suis certain, cherche la perfection et en approche. Ayant trop attendu pour faire connaître l'œuvre énorme qu'il a écrite jusqu'à ce jour, il est loin d'occuper la place qu'il mérite. Les trois " Poetische Tonbilder ", interprétés à merveille par une cantatrice telle que Mme Boichin, ont remporté un succès considérable en dépit de la médiocre exécution d'un orchestre mal préparé. Mlle El Tour a donné un concert avec un programme original : le " Chant Chinois " de Heyeler que le public a bissé est particulièrement intéressant.

Récitals de piano, de chant, de piano et chant, etc., je n'en finirais pas ; c'est là ce qui

forme le plus clair du bilan musical berlinois, à côté de trop peu nombreux concerts symphoniques intéressants (déjà terminés d'ailleurs). A ce propos j'oubliais une bonne soirée, passée le Vendredi Saint à un Concert de l'Oratorien-Chor, dirigé par Weinbaum avec une grande habileté : Concert pour orgue et orchestre de Haendel, Laudate Dominum de Mozart, Trauermusik de Bach, cantate n° 11, etc. De très bons chœurs, très disciplinés et bien soutenus par l'orchestre.

*
* *

Au Théâtre, mon Dieu, c'est le " Rosenkavalier " qui n'a pas encore lassé la curiosité du public, car ici c'est par curiosité qu'on va voir cet opéra alors que je suis certain que chez nous il " plairait " réellement. Je ne suis d'ailleurs pas allé le voir à Berlin, préférant rester sur la très bonne impression que m'avait laissée la première à Dresde.

En ce qui concerne les Théâtres secondaires, je préfère ne pas parler de l'Opéra-comique : quant au Kurfürster-Oper, il a la chance d'avoir en M. Moris un excellent directeur, qui a bien à faire pour plaire au public et remplir sa caisse. Mais pourquoi diable avoir monté " Quo Vadis ? " de Nougués. Les Allemands ont déjà si bonne opinion de notre musique qu'ils connaissent si peu ! Heureusement que l'hiver prochain... mais n'anticipons pas.

Emile Heintz-Arnault.

Lettre de l'Inde

Kandy, 4 mars 1912.

Je termine ici dans une température presque secourable (36°) la première partie de mes aperçus ès pays orientaux. J'aurais voulu faire des études bien autrement complètes sur la musique des différents peuples Hindous, dont je commence à sentir le charme profond. On ne peut la séparer de l'âme de la foule, du ciel et des couleurs, et je connais tout cela à peine mieux qu'à Bombay, Peuple étrange, tant de fois asservi, indifférent, puéril, craintif et rieur, adroit en toutes choses de notre civilisation, en même temps traditionaliste jusqu'à la barbarie, style européen. Je crois qu'ils nous oublient complètement quand nous sommes devant eux, à la façon dont ils n'ont jamais dû voir autrefois les Moghuls.

La grande influence, toute religieuse d'ailleurs, qui semble avoir comprimé leur personnalité artistique, tant plastique que musicale, est l'influence mahométane. Je sais ne rien aventurer ici de bien nouveau, non plus que dans les quelques constatations qui suivent, et vous traduis pêle-mêle mes impressions.

N'ayant jamais lu quoi que ce soit sur l'Inde au point de vue plus particulièrement musical, j'ignore ce que l'on doit en savoir généralement, et charge amicalement votre pénétrante érudition d'apprécier ce qu'il peut y avoir d'intéressant dans mes notations.

D'abord, il faut admettre que l'Art Hindou est essentiellement émotif et direct, plein de franchise et de liberté et si ancien qu'une " raga " des 64 mélodies que doivent savoir les joueurs appointés par les Temples (pris dans la caste des Barbiers) existe depuis 2.000 ans.

Cette mélodie est courbée dans une gamme de sept notes, correspondant à peu près à la nôtre, avec le mode mineur : Ut re mi♭ fa sol la si ut :

Je dis à peu près, car les chants expressifs des Gujerat ou du Punjab comportent des

quarts de tons, qui, alliés à certaines intonations vocales, donnent ce caractère étrangement émouvant auquel prétend uniquement le récitant Hindou.

J'ai entendu un artiste jouant dans la plus pure tradition du " Vinyien " (j'ignore l'orthographe Européenne et reviendrai sur cet instrument).

Très familiarisé avec le doigté d'une clarinette européenne, naturellement chromatique, il improvise d'extraordinaires difficultés pour assouplir une gamme qui lui semble incomplète. Il expose et entrelace ses motifs avec un sens remarquable de l'équilibre tonal, puis brusquement s'évade et rentre par des modulations truculentes dont l'audace échappe à toute ordonnance, suivant notre logique, bien entendu. Je suis alors en face d'un instrument nouveau, construit sur une échelle inconnue.

Curieuse impression d'horizons mystérieux où passent des sanglots véhéments ou très doux, des sites tendres et des réveils dans la belle lumière, tout cela évoqué malgré le moyen d'une clarinette bien lointaine pour cette âme Hindoue ! J'ai senti ce qu'il y avait par-delà des notes, avec ma pauvre oreille habituée aux subtilités presque artificielles de notre polyphonie occidentale.

Lorsque le musicien se sert d'un instrument polycordes, il développe le principe de la haute-contre se développant sur une basse continue. De même dans l'orchestre où la mélodie est conduite par une sorte de bombarde éclatante et très volubile, et la pédale fournie par une clarinette basse ne donnant qu'un son, sans arrêt, les joues très élastiques de l'exécutant remplaçant pendant l'aspiration la poche de nos cornemuses.

Ajoutez un Tambour qui est plutôt une double Timbale produisant l'unisson de la pédale et son octave inférieure, jamais juste, presque une septième ; une paire de cymbales antiques d'un frémissement strident dans le forte, et vous avez le plus pur orchestre Bengali.

Le Timbalier est le chef de ce minuscule orchestre, et exécute les figures rythmiques les plus variées. Accidentellement aussi une cloche et une caisse très sourde, et, ce qui est plus fâcheux à mon avis, un violon européen qui fait un peu n'importe quoi.

Pour terminer ces explications matérielles, qui d'ailleurs doivent être très connues, je décrirai le " Vinyien ", sorte de guitare multicordes, provoquant par pincement la résonnance de fines cordes sympathiques, ainsi que dans la viole d'amour. Je crois qu'il n'y a pas plus de quatre ou cinq joueurs actuellement capables d'utiliser les ressources de ce curieux instrument, à la façon dont M. Miguel Llobet nous a révélé autrefois ce que pouvait être la guitare jouée par un artiste de sensibilité raffinée (je ne parle pas de sa merveilleuse technique).

Là ne s'arrête pas le parallèle, car j'ai reconnu les mêmes effets d'harmoniques savoureuses perchées en haut de lents glissandi, de cordes frottées comme un fin brouillard dans lequel éclate subitement le rythme d'une percussion sur la caisse de l'instrument, et le staccato par les seuls doigts de la main gauche.

Tout cela est fait avec une aisance magique, l'artiste s'interdisant l'usage de la main droite en la faisant disparaître derrière le dos au milieu du passage le plus fourmillant.

Elle revient bientôt, jette sur la pétulance de cette foule le souffle d'une quinte profonde, qui parfois descend mystérieusement (et parallèlement, sévère Académie) s'attarde, remonte et finit par absorber dans une péroraison grave et lassée le murmure des joies subitement effondrées.

Que pourraient bien faire ici l'analyse et la critique, grands dieux ! Il faut vouloir sentir et aimer. Il semble facile, aux Indes, et bien porté de ne pas se vouloir montrer mieux informé que l'artiste qui n'a cherché qu'à nous émouvoir.

Même impression de volonté uniquement émotive dans le chant. Pas de temps perdu en recherches décoratives, descriptives, etc... Il y a les notes de la joie, de la tristesse, celles de la

colère, de la douceur. L'amour des Hindous pour le mysticisme et la parabole ne pouvait manquer de vouer chacune des notes de la gamme à une divinité. Il s'ensuit que la mélodie doit se développer suivant certains enchaînements rituels, et le musicien prend bien soin de ne pas confondre les notes exprimant les divers états de l'âme. Comme il serait intéressant d'étudier auprès d'eux dans quelle mesure leur instinct d'un lyrisme si spontané s'accommode de ces moyens quasi-artificiels.

Je fais exception, après une étude que j'avoue superficielle, pour les mélodies cinghalaises, qui m'ont paru sans caractère, et d'une façon générale pour toutes les musiques du Nord de l'Inde. sauf le Punjab. J'ai déjà parlé de l'influence mahométane, et crois pouvoir lui attribuer ce style trop incolore que l'on rencontre partout. Peu de notes, dans la progression monotone et connue de musique Arabe, ne dépassant guère en intérêt l'article conventionnel d'exposition.

Mais le Bengal et surtout le Gujerat ! Il faut entendre la tension voluptueuse de certains contraltos chantant à bouche presque fermée, sur une prosodie aiguë où traînent d'étranges sonorités nasales, des cris et des souffles, et la rudesse chaude du registre grave où le rythme bousculé et fiévreux s'apaise brusquement dans un murmure gonflé de caresses !

La fantaisie de cet art semble inépuisable, eu égard surtout à la simplicité des moyens. On sent partout l'amour de la musique à côté du mépris de la vie ou de la mort. Les enterrements s'accompagnent des marches les plus alertes qui précèdent l'arrivée d'un cortège de pèlerins éclatants dans quelque pagode birmane. Le plus petit ferblantier hindou fait un commerce énorme de phonographes et vend à des prix exorbitants des opéras entiers que les " natives " absorbent avec un inlassable plaisir. Mais jamais de Pilou-Pilou ou autres scies européennes auxquelles ils ne comprennent rien.

J'ai rencontré à Bénarès, dans une charmante petite place aux boutiques voûtées une école d'harmoniums. Plus de vingt instruments essayés en même temps et vendus après de sommaires indications d'emploi. Et ces gens rentrent chez eux, rient, flânent et improvisent. Je crains bien que la perfection relative de ces affreux instruments ne soit justement des plus dangereuses pour la pureté de leurs traditions.

J'espère avoir pris suffisamment de notes pour illustrer plus tard ces vagues aperçus d'un art qui me semble méconnu — ceci sous réserves — et réclame toute votre indulgence pour le parti-pris non-analytique de ces appréciations. J'ai voulu voir ce pays et l'entendre très simplement pour en mieux goûter tout le charme. Et il m'en reste justement une impression très profonde, en récompense de mon naïf effort vers la nouveauté. Puisse-t-il en être ainsi pour les bons mélomanes que n'aurait pas encore conquis la " Damnation de Faust " !

MAURICE DELAGE.

Les Amis de la Musique

Les Amis de la musique ont encore eu la bonne fortune d'assister à la première au *Théâtre des Arts* d'un Ballet de Florent Schmitt : *les Pupazzi*, œuvre d'une couleur à la fois archaïsante et très moderne, et qui relie, dans de jolis effets de décoration, le style musical de Couperin à celui de nos maîtres de 1912. Quelques personnages à la Watteau, un charmant prince maure, un bosquet nous reportent aux temps de la Comédie Italienne et laissent se dérouler devant nous une de ces pantomimes amoureuses dont le sens peut se passer de précision. La musique reste au premier plan ; elle conduit ce petit monde falot, et baigné de lumière irréelle, tantôt vers une contredanse, tantôt vers un menuet, ou vers une scène mimée. Il convient, une fois encore, d'applaudir notre collègue M. Jacques Rouché, qui sans scandale et sans fracas, accomplit une véritable révolution dans l'optique théâtrale contemporaine.

* * *

Les Amis avaient formé le projet de représenter le *Devin du Village*, au Théâtre du Petit Trianon, à l'occasion du Centenaire de Jean-Jacques. Ils avaient réuni à cet effet les fonds nécessaires, et obtenu la bienveillante autorisation des Beaux-Arts. Malheureusement les travaux indispensables pour remettre cette salle désuète en état, ne sauraient être achevés avant la fin de juillet, et le projet des Amis doit être ajourné.

* * *

Nos membres apprendront avec plaisir que notre Société vient d'être l'objet d'une distinction flatteuse. S. A. R. Madame la Duchesse de Vendôme a bien voulu agréer l'hommage d'une présidence d'honneur des Amis de la musique. Nous espérons avoir l'honneur de voir souvent S. A. R. parmi nous et nous lui adressons, au nom de notre Société, l'expression de nos plus respectueux remerciements.

Clavecin ou piano

Nos lecteurs ont suivi avec attention la polémique engagée dans S.I.M. par nos collègues MM. Wanda Landowska et M. Joachim Nin et dont le clavecin et le piano ont fait l'objet. Cette question n'intéresse pas seulement l'exécution au clavier de la musique ancienne, elle touche aux préoccupations les plus vives de tous les historiens de la musique, car elle met aux prises le goût personnel de l'auditeur moderne et le souci de la vérité historique. Peut-être conviendrait-il aujourd'hui de consulter l'opinion du public éclairé, et de convier tous les amateurs de l'art rétrospectif en musique à solutioner ce problème délicat ? Si quelques uns de nos lecteurs jugent bon de nous faire part des idées que leur a suggérées la correspondance de Mme Landowska et de M. Nin, nous serons très heureux d'accueillir leurs vues, et d'élargir ainsi le débat.

(La Rédaction.)

Cher ami,

Voyez comme le bonheur ne peut jamais être parfait dans ce monde ! Je viens de recevoir le programme de grandes fêtes de Bach qui auront lieu cet été à Breslau. Il y aura trois clavecins cette fois-ci qui seront tenus par le prof. Buths, le prof. Seiffert et par votre humble servante. Le piano n'entrera que pour l'exécution de deux ou trois pièces. Les soli, la musique de chambre, la basse chiffrée sont confiés au clavecin.

J'en étais toute radieuse. Vous savez mieux que tout autre combien il a été difficile de tirer de l'oubli cet instrument méprisé durant tout le siècle passé. Les défenseurs étaient peu nombreux tandis que les antagonistes comptaient par milliers : pianistes-virtuoses, pianistes-professeurs, pianistes-fabricants et pianistes-journalistes. Je m'apprêtais déjà à chanter la victoire... Et voici que M. Nin, tout en m'assurant de son amitié, annonce que le clavecin a été, l'année dernière à Eisenach, vaincu sur toute la ligne. Et je lis cela dans la revue de mon cher ami Jules Ecorcheville.

Décidément je finirai par transporter mes trésors de tendresse sur mes ennemis. Ceux-ci, au moins, vous restent toujours fidèles.

Quant à M. Joachim Nin il s'obstine à ignorer qu'en dehors de ma polémique avec Buchmayer, la question du piano et clavecin a été traitée par des savants tels que Hermann Kretzschmar, Fuller Maitland, Guido Adler, Oscar Fleischer, Carl Nef, Heuss, Buhle et tant, tant d'autres !

" La question, dit M. Joachim Nin, n'a été qu'à peine effleurée ; on s'est contenté jusqu'à maintenant, de jongler avec des citations, sans étudier les faits eux-mêmes... " Pauvres Kretzschmar, Fuller Maitland, Nef !...

" Ce n'est que lorsque la question aura été étudiée à fond — continue pompeusement M. Nin — et j'espère y contribuer sérieusement par l'ouvrage que je suis occupé à écrire sur ce sujet... "

Il n'y a pas à dire, la jeunesse de mon temps a été plus modeste. Et puis j'ai remarqué que chaque fois qu'un monsieur vous dit : " attendez, je vais vous en raconter une bonne, elle est roulante, vous allez voir, vous mourrez de rire ! " vous pouvez être sûr qu'il arrivera tout au plus, à vous faire bâiller.

Cela ne sera certes pas le cas de M. Nin. Son ouvrage sera définitif ; il sera, à coup sûr, sans aucun esprit de parti pris ; car l'auteur manie aussi aisément le clavecin que le piano ; il donnera une rude leçon aux musicographes du monde entier et il renversera toutes nos idées, toutes nos conceptions "esthétiques, philosophiques, artistiques" je n'en doute pas un instant..... puisqu'il nous en assure à l'avance, lui-même.

Puis-je prier M. Nin de nous en tenir là jusqu'à l'apparition de son livre promis que j'attendrai avec..... patience.

Croyez, cher ami, à mon amicale fidélité.

WANDA LANDOWSKA.

L'Hautil, le 30 mai 1912.

La Musique et le Sport [1]

II

HENRI DEUTSCH DE LA MEURTHE

Je n'essaierai pas de résumer en quelques lignes tout ce que le sport doit à M. Deutsch de la Meurthe. On sait que M. Deutsch de la Meurthe encouragea les essais des pilotes hardis qui crurent à la dirigeabilité des ballons, et les tentatives des intrépides confiants dans l'avenir du " plus lourd que l'air ". Chaque année, ce grand sportsman dote l'aviation de prix nombreux. Il fut, en outre, le premier passager d'un dirigeable et il a pu éprouver les joies du triomphe en planant au dessus de Paris. Membre des importantes sociétés aéronautiques, il n'en est pas moins un des propagateurs acharnés de la boxe en France et il figure parmi les fondateurs du National Sporting Club. Le nom d'Henri Deutsch de la Meurthe appartient à l'histoire sportive de notre pays.

Mais c'est aussi un fervent de l'art musical et mieux qu'un mélomane. Cet homme d'action, dont le concours est assuré dès qu'il s'agit de protéger les manifestations de l'audace et de la science humaines, est un artiste délicat, un fervent musicien. Il a composé maintes pages estimées des critiques et il nous a donné enfin une œuvre qui traduit son double idéal, *Icare*, dont le héros est le symbole même de l'élan magnifique qui pousse les hommes à dominer le ciel. Poursuivant son rôle de mécène et de créateur, M. Deutsch de la Meurthe a conquis la reconnaissance des musiciens et des sportsmen. Il n'a chez les uns et chez les autres que des amis. Et comment ne pas admirer la ténacité de celui qui a voué une partie de sa vie a répandre chez nous le goût de l'art et le culte de l'énergie ?

* * *

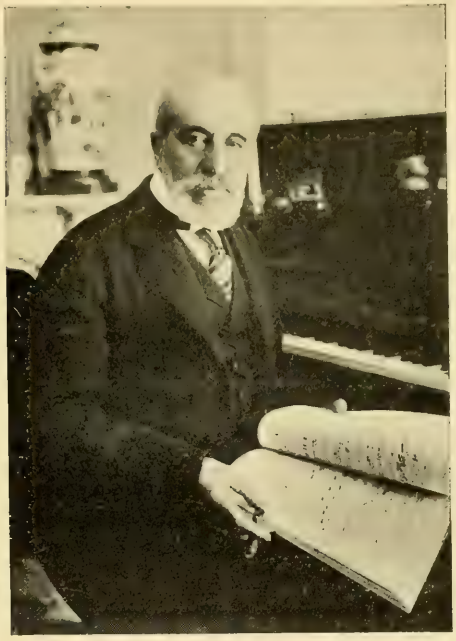
— L'ambition des hommes doit se diriger vers ce qui est noble et beau, et cette théorie, je pense, répond à vos questions...

M. Deutsch de la Meurthe porte une barbe courte, carrée et grisonnante. Sa physionomie est un peu froide, mais les yeux, très doux, traduisent la bonté. Il s'exprime, d'une voix presque basse, en hésitant d'abord, puis les phrases s'ordonnent, se précipitent et atteignent parfois la véritable éloquence.

— Le sport concourt à embellir le corps comme l'art à embellir l'esprit, et c'est un devoir pour chacun que d'aimer l'effort (physique ou cérébral) qui vous " augmente ", si je puis dire, qui vous grandit et vous porte au dessus de vous-même. Si l'art est une morale très pure, le sport possède une vertu éducative puissante : il exerce la volonté, raffermit le courage, provoque l'amour de l'harmonie. Enfin si vous devez faire œuvre d'imagination, l'entraînement sportif diminue les défaillances et les doutes si poignants de l'artiste, parce qu'il donne la confiance en soi, le sentiment d'une force vive et le mépris du découragement.

C'est peut-être le sport qui, en faisant sourdre en moi le désir de la vie libre, a éveillé ma curiosité, m'a poussé à l'étude des problèmes dont la solution doit marquer un progrès pour l'humanité. J'étais destiné à être un homme d'atelier. Le hasard et mes excellents

[1] Voir le précédent n° de la revue.



M. Henri Deutsch de la Meurthe

M. Deutsch de la Meurthe et ses pilotes

Clichés Meurisse

BOSTON PUBLIC LIBRARY

parents m'avaient transformé en ingénieur qui fait, des équations, son régime habituel. Mais grâce à la liberté que j'avais de me livrer à l'escrime et à l'équitation, je m'évadai doucement d'une solitude studieuse où, peut-être, je me serais relégué sans effroi. J'aimai vite le jeu subtil du fleuret, les rapides ripostes de l'épée et les bonnes cavalcades à travers champs. C'est pendant ces heures d'activité que l'esprit s'éveille, net, précis, et qu'il se tourne vers le rêve. Lorsque je rentrais au laboratoire, les chiffres étaient mis en déroute et je griffonnais des poèmes ou je m'asseyais à mon piano pour jouer et rejourer la *Flûte Enchantée* de Mozart, la première œuvre dont j'aie subi la grâce et le charme. Je ne pourrais dire si, à ce moment, la poésie me sollicitait plus que la musique. Déjà, je laissais errer mes doigts sur le piano qui ornait mon laboratoire, et j'improvisais des embryons de mélodie, des phrases fugitives par lesquelles j'essayais de traduire mes sensations de l'heure présente. L'harmonie des vers et des sonorités musicales, si elle me distrayait, par instants, de mes travaux, en transformait les tendances lorsque je me remettais à ma table, elle y ajoutait du rêve, — et c'est ainsi que j'ai prévu, dans une atmosphère créée par l'art, et près de mes instruments et de mes livres, les changements immenses qui devraient permettre aux hommes les plus stupéfiantes témérités. J'ai deviné l'automobile et les ballons dirigeables, ces manifestations sportives du génie humain, l'une, symbole de la vitesse, et l'autre, symbole de l'essor...

— Avez-vous écrit, dis-je, ces premières compositions ?...

— Quelques-unes, oui. Mais aucun désir de gloire ne guidait mes tentatives qui, jamais, ne furent un pénible labeur. Je tâchais seulement de me rapprocher de la beauté, de diriger mon cerveau vers les sensations nobles et d'en écarter toute laideur. La musique me procurait des joies profondes et saines. Je m'étais environné d'objets que j'aimais à contempler et je me contraignais à vivre dans un ordre sévère mais plaisant, dans un cadre sobre, clair et de couleurs aimables. Je suis resté si convaincu de l'influence des choses extérieures sur le caractère des enfants, qu'à l'école de Plessis-Piquet dont je suis administrateur, j'ai voulu que les élèves vécussent dans une atmosphère de beauté. Les yeux ont bien le temps de distinguer la laideur, il ne faut pas qu'ils soient exercés à s'y arrêter. Un enfant qui n'a contemplé que des œuvres d'art possédera un instinct sûr et, sans doute, les actes de sa vie seront dirigés dans le sens de l'harmonie. Or cultiver son corps et l'embellir, c'est concourir à l'harmonie universelle.

— Avait-on encouragé vos débuts ?

— La sœur d'Ambroise Thomas m'aida de ses conseils, mais ce ne fut que vers la cinquantaine que je fis des études véritables. Je n'ai pas l'intention, d'ailleurs, de poser au novateur et je ne veux ici noter que la préférence passionnée que j'avais pour la musique. Aussi bien, j'ai admiré successivement les maîtres. De 1850 à 1855, j'ai été conquis par Haydn et Beethoven et lorsque vint Meyerbeer, j'éprouvai la plus ardente émotion. Je ne suis pas de ceux qui pensent que l'art musical est restreint à quelques formules arrêtées par les derniers critiques. La musique a évolué, elle évolue en ce moment de telle sorte qu'il me paraît que nous traversons une phase préparatoire. J'ai applaudi Gounod, en France, mais ceci n'empêcha point que dès 1875, j'allai chaque année à Bayreuth, m'enivrer du génie de Wagner. Là j'ai eu la révélation soudaine de l'Idée, de l'idée large et magnifique. C'était au lendemain de nos revers, mais il n'était pas pour moi d'ennemis dès que j'étais conquis que la voix prestigieuse des Maîtres Chanteurs et que *Tristan* faisait entendre le lied éternel de l'amour. J'ai été un de ceux qui ont salué l'entrée de Lohengrin, au milieu des protestations chauvines. L'art n'a pas d'autre patrie que le cœur des hommes.

— Que pensez-vous des modernes ?

— Je les admire. Ce sont d'extraordinaires artistes, et l'école actuelle devrait enchanter ceux qui clamaient l'infériorité de la musique française. Et à vrai dire, la plus belle renaissance

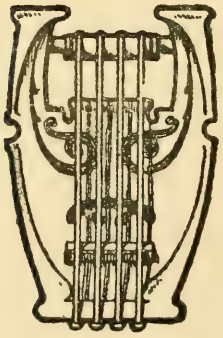
de notre art s'est faite récemment par la musique. Depuis le XVIIIme siècle, peu d'arts, chez nous, sont en progrès. Si nous voulons d'un style décoratif nouveau, il faut encore nous adresser à l'Allemagne. L'architecture, l'ameublement, la tapisserie doivent s'inspirer des anciens modèles pour ne pas être ridicules. La musique seule... Ah ! Debussy, quel raffiné, Dukas, quel virtuose, et tous ces jeunes, les Ravel, les Schmitt, comme ils possèdent merveilleusement ce délicat métier d'évocateurs qui fait que la musique est le plus complet des arts ! Peut-être, pourra-t-on dire que ces magiciens ont trop délaissé les idées qui chez Wagner forment à l'œuvre une sorte de charpente indestructible, ils ont surtout suggéré une atmosphère musicale, une ambiance qui provoque les idées et les indiquent, mais... Enfin, ce sont de grands artistes, et je vous le répète, ils m'apparaissent surtout comme les représentants d'une période de transition. Demain nous réserve de belles surprises.

M. Henri Deutsch de la Meurthe se leva, derrière l'immense bureau luisant sur lequel s'étalaient des prix du Tir au Pigeon, des cendriers en forme de roues d'auto, un coupe-cigares figurant une hélice, et traversa la pièce ornée de beaux fauteuils en cuir havane. Il appela son secrétaire :

— Eh ! bien avez-vous retenu ma place pour ce soir ?

Et je me souvins que ce jour là devaient combattre Willie Lewis, boxeur américain et Georges Carpentier, notre champion national.

GEORGES CASELLA.



Çà et Là

La place importante que nous avons dû donner tous ces temps derniers aux manifestations musicales parisiennes si nombreuses à cette époque de l'année nous a contraints de négliger quelques correspondances qui nous sont parvenues de l'étranger. Nos correspondants ne nous en voudront pas, nous en sommes certains, de résumer brièvement les nouvelles qu'ils nous ont adressées.

A MADRID, la *Société Philarmonique* accueille les quatuors Rebner, de Francfort et Petri, de Dresde ; et des artistes tels que Lilly Koenen, Marie Carreras, Michael von Fadora, Edouard Risler. M. Mancinelli dirige un festival wagnérien. M. Fernandy Arbos communique à *l'Orchesta Sinfonica* une souplesse et une précision qui sont bien près de la perfection ; il exécute la Symphonie de Iéna que le public espagnol n'hésite pas à attribuer à Beethoven. L'Orfeo Catala et son chef, M. Millet triomphent avec la messe en si mineur de Bach. Et l'exécution de la 9e de Beethoven est l'objet d'un vrai triomphe pour les deux maîtres Arbos et Millet. Le *Cuarteto Español* exécute avec fougue le quatuor de Conrado del Campo. A VALENCE, Wanda Landowska plaide la cause de la musique ancienne en jouant sur le Clavecin la Fantaisie chromatique de Bach. Granados exécute ses Goyescas. Le " Decem " se couvre de gloire. Le violoniste Joan Manen se fait applaudir comme exécutant et comme compositeur. Pour témoigner à Pedrell toute l'admiration qu'il lui inspire, BARCELONE a l'heureuse idée de lui consacrer trois journées de grandes fêtes. A MALAGA, Mme Landowska fait sentir à l'Espagne l'humaine beauté qui palpite aux clairs poèmes sonores de Couperin.

A FLORENCE, beaucoup de virtuoses ; des violonistes excellents comme M. Riccardo Tagliacozzo ou M. Martio Corti, des pianistes fort bien doués, comme M. Attilio Brugnoli ou M. Alfredo Oswald. Beaucoup de musique de chambre aussi : le Quartetto Tacchinardi, le trio Oswald-Corti-Broglio et le trio Fiorentino qu'on ne saurait trop louer des efforts qu'il fait pour répandre le goût de la musique de chambre italienne moderne. Mais, bien peu de musique d'orchestre. Par bonheur, l'excellent Kapellmeister Ferdinand Loewe est venu de Münich avec son orchestre au complet pour donner deux grands concerts. Un nom à retenir est celui de M. Giannotto Bastianelli qui a fait entendre cet hiver plusieurs de ses œuvres : deux sonates pour piano et un fragment d'une troisième, une sonate pour piano et violon et un quatuor avec piano ; il y a dans cette musique une grande originalité d'invention et d'écriture.

Gardons-nous d'oublier les trois concerts de musique française organisés par l'Institut Français de Florence, le premier, donné à la fin décembre, les deux autres en mars et en avril, ce dernier avec le concours de M. Maurice Le Boucher, prix de Rome. Au programme : d'anciennes chansons françaises, des airs de Rameau, des mélodies de Duparc ; des œuvres de Couperin, un trio de Lalo, des sonates pour piano et violon de MM. Vincent d'Indy, Saint-Saëns, Fauré et Le Boucher. La Sonate de M. Le Boucher, composée en 1909, a une belle fougue, malgré son architecture strictement classique, et révèle une remarquable ingéniosité dans l'art des développements.

* * *

Nous sommes heureux d'annoncer que notre excellent ami M. René de Castéra achève

en ce moment la composition d'un ballet intitulé *Nausicaa*. M. Marc Lafargue est l'auteur du scénario qui est tiré du VIe chant de l'Odyssée.

* * *

On ouvrira incessament, au Théâtre de la Scala de Milan un musée théâtral, dont la création est due à l'initiative heureuse du comte Visconti de Modrone, du compositeur Arrigo Boito et de quelques autres notabilités. Ce musée sera en communication directe avec le foyer public de la Scala. On y trouvera la superbe collection Sambori, une des plus précieuses au au point de vue de l'histoire de l'art, et entre autres objets remarquables, le portrait de la Malibran peint par Pedrazzi, le seul artiste devant lequel l'illustre cantatrice ait consenti à poser ; la copie en bronze du buste de Verdi, de Gemito ; le portrait de la cantatrice Serassi, qui mourut religieuse ; celui de Francesco Biancorelli, connu sous le nom de Dominique, le fameux Arlequin de l'ancienne Comédie-Italienne de Paris ; le buste en marbre de la grande cantatrice Giuditta Pasta, par Comoli ; l'épinette de Cimarosa, etc., une riche série de 800 estampes anglaises, françaises, italiennes des XVIIe et XVIIIe siècles, enfin des autographes, des masques, des instruments de musique et une foule d'objets de toute sorte concernant le théâtre et la musique.

* * *

Les dates des *Festivals Mozart et Wagner* qui auront lieu cet été à Münich sont arrêtées ainsi qu'il suit : Festival Mozart au théâtre de la Résidence : les 2 et 8 août, le Mariage de Figaro ; les 3 et 10, Cosi fan tutte ; les 5 et 9 Don Juan, le 6, Bastien et Bastienne et l'Enlèvement au Sérail. — Festival Wagner au théâtre du Prince Régent : *Première Série :* le 11 août, les Maîtres Chanteurs ; le 13 Tristan et Iseult ; les 15, 16, 18 et 20 l'Anneau du Nibelung. *Deuxième Série :* le 22 août, Tristan ; le 24, les Maîtres Chanteurs, les 26, 27, 29 et 31 l'Anneau du Nibelung. *Troisième Série :* le 2 septembre : Tristan ; le 4, les Maîtres Chanteurs ; les 6, 7, 9 et 11 l'Anneau du Nibelung ; le 13, Tristan ; le 15, les Maîtres Chanteurs.

* * *

Une semaine de musique aura lieu à Vienne du 21 au 29 de ce mois. Le programme comporte deux représentations à l'Opéra, de Mozart et Smetana, sous la direction de Bruno Walter ; la grande *Messe en fa majeur* de Schubert, avec Franz Schalk. Plusieurs concerts, confiés à Bruno Walter, Artur Nikisch et Felix von Weingartner passeront en revue le développement de toute la musique autrichienne jusqu'à Gustave Mahler. Un concert vocal présentera le *lied populaire en Autriche.* A la chapelle de la Cour sera exécutée la *Messe du couronnement* de Liszt. Enfin une fête champêtre au Kobenzl, où l'on ne jouera que du Lanner et du Strauss, et une excursion dans la Wachau, complèteront ces journées qui promettent d'être aussi charmantes qu'instructives et vraiment artistiques.

* * *

Une statistique, navrante comme elles le sont en général toutes, a décidé l'*Union des directeurs de chœurs et d'orchestres allemands* à mettre formellement en garde les étudiants des conservatoires contre les dangers et la misère de la carrière de Kapellmeister. Sur les 2400 qui " fonctionnent " aujourd'hui en Allemagne, Autriche-Hongrie et Suisse, 1800 ne touchent pas 100 mark par mois, et au moins 1000 d'entre ceux-ci ne touchent même rien. Au théâtre

c'est encore pire : sur 1000 Kapellmeister, 150 à peine ont un traitement qui dépasse 4000 mark par an. De toutes les entreprises de concerts symphoniques il y en a environ 120 qui offrent à leur directeur plus de 3000 mark par an, et 150 Sociétés chorales seulement accordent au leur de 800 à 1200 mark. C'est tout, en échange d'un des métiers les plus fatiguants, les plus énervants, les plus absorbants qui soient. Et cela, sans compter les longs stages gratuits, et la haute culture générale qui sont désormais la condition expresse de toute situation à peu près sortable.

En cas de maladie, d'accident, le malheureux Kapellmeister ne trouve même pas partout une caisse municipale, quelque bureau de secours pour lui venir en aide.

Ce n'est évidemment pas très engageant.

***

— Il se prépare à Schwerin, pour le mois d'octobre prochain, une belle manifestation d'art en l'honneur de la musique française, sous la haute présidence du duc de Mecklembourg. L'Intendant général du théâtre de la Cour, le baron Ledebur, le professeur Henri Marteau et le kapellmeister Willibald Kaeler ont mis tout en mouvement et déjà organisé les programmes. Les dates arrêtées pour cette série de fêtes musicales sont celles des 12, 13, 14 et 15 octobre 1912. Il y aura deux soirées d'opéra consacrées à la belle *Manon* de Massenet et à la si intéressante *Monna Vanna* d'Henry Février, dont ce sera l'entrée en Allemagne. Il y aura, les autres jours, deux grands concerts d'orchestre et deux matinées de musique de chambre où on exécutera des œuvres de César Franck, Saint-Saëns, Théodore Dubois, Edouard Lalo, Vincent d'Indy, Debussy, Gabriel Fauré, Dukas, Albéric Magnard, etc. etc.

***

Les 28, 29 et 30 juin aura lieu à Dresde-Hellerau, la première série des Fêtes musico-plastiques de l'Institut Jacques-Dalcroze, dans une grande salle machinée ad hoc où il est possible d'édifier toutes les combinaisons de plans droits ou inclinés, escaliers et praticables de toutes dimensions et munie d'appareils d'éclairage permettant de créer une lumière ambiante et une lumière projetée.

Au programme qui varie à chaque séance figurent des œuvres musicales classiques, fugues de *Bach* et *Mendelssohn*, scènes de *Gluck* etc. et toute une série d'œuvres modernes, entre autres la pantomime " Echo " de *Jacques-Dalcroze*, interprêtées par 300 élèves de l'Institut, adolescents, adultes et enfants.

Comme on le sait, l'un des buts de l'éducation créée par le Dr. Jaques-Dalcroze, consiste à rendre les acteurs suffisamment musiciens pour vibrer instinctivement à toutes les nuances dynamiques et pathétiques de la musique, et suffisamment entraînés au point de vue musculaire et rhythmique pour traduire corporellement ces nuances d'une façon naturellement expressive. L'intérêt éveillé par les représentations annoncées est très vif en Allemagne et un grand nombre de notabilités artistiques du monde des arts et du théâtre ont annoncé leur présence.

Les 2 séries suivantes auront lieu les 4, 5, 6, et les 9, 10, 11 juillet. — Les demandes de renseignement doivent être adressées à l'Institut Jaques-Dalcroze, Dresde, 15 Hellerau.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU MARDI 21 MAI 1912.

Cette Séance pour laquelle un certain nombre d'invitations avaient été adressées à des membres de la colonie portugaise, et à laquelle avaient bien voulu assister Son Excellence le Ministre du Portugal, et M. le Consul du Portugal, prit le caractère d'un véritable concert.

Dans une conférence très nourrie, Mlle Daubresse rappela l'histoire de la musique portuguaise depuis ses origines jusqu'à nos jours, puis le programme suivant fut exécuté.

1. — Deux chansons portugaises : a) Fado Hilario. b) Marie. Mlle Bollini.

2. — Chansons Brésiliennes, avec accompagnement de guitare : a) Comparaçao (Comparaison). b) Sertanejo enamorado (Le Campagnard amoureux). c) Serenata. M. Vaz.

3. — Chants Populaires Portugais : a) Cantique religieux (1600). b) Chanson de la Saint-Jean. c) Maria. M. Abreu de Souza.

4. — Preta Mina (Mineur nègre), Chanson populaire brésilienne, avec accompagnement de guitare. M. Vaz.

5. — Deux chansons portugaises : a) La Chanson de Severa (1797). b) Remar, remar (Ramez, ramez).

7. — Air de *Salvator Rosa*. Opéra (1874). de G. Gomez (1839-1896). M. Abreu de Souza.

Le Président remercia chaleureusement Mlle Bollini, M. Vaz & M. Abreu de Souza, qui avaient bien voulu prêter leur gracieux concours à cette intéressante Séance.

La Séance est levée à 6 heures.

Tous droits réserves pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

Le Gérant: MARCEL FREDET.

Impr. par THE ST. CATHERINE PRESS LTD. Bruges, Belgique.

A NOS LECTEURS

Chaque été, à l'époque où l'actualité sommeille, où l'information se ralentit, nos lecteurs nous ont accoutumés à grouper plusieurs numéros en un même fascicule.

Nous suivrons comme d'habitude cette pratique estivale et sage, et, pour prévenir toute surprise nous fixons dès maintenant comme il suit l'apparition des numéros prochains.

Les Numéros 7-8 paraissent en ce fascicule avec un retard nous permettant de tenir compte des Concours du Conservatoire.

Les Numéros 9 - 10 paraîtront en un fascicule le 1er Octobre.

Le Numéro 11 reprendra sa périodicité normale le 15 Novembre.

La Rédaction

JEAN-JACQUES ROUSSEAU A PASSY

Dans une des pages les plus charmantes des *Confessions*, Jean-Jacques Rousseau se plaît à décrire le séjour qu'il fit en 1752 chez son ami Mussard, au village de Passy où on lui avait conseillé de prendre les eaux. Ces huits ou dix jours furent des plus féconds, puisqu'il revint à Paris avec le livret du *Devin du Village* dont il avait même eu le temps d'esquisser la musique. Mais ce ne fut pas là le seul séjour que Rousseau fit à Passy ; on l'y revit, avant et après 1752, au château de La Pouplinière et sur la fin de sa vie il y reçut encore l'hospitalité des Delessert. Il n'est pas sans intérêt de retracer quelques épisodes de ces parties de campagne de Jean-Jacques, d'indiquer la société, le cadre

où il vécut alors, au milieu de ce village à la mode qui évoque un des coins les plus pittoresques de la vie mondaine au XVIIIe siècle.

* * *

Il est probable que ce fût avec La Pouplinière que Jean-Jacques Rousseau fit pour la première fois connaissance de Passy. On sait que ses relations avec le fermier général dataient essentiellement de l'automne de 1745, alors que M. de Gauffecourt le présenta rue de Richelieu où il désirait faire jouer son Opéra des *Muses Galantes*. Mais avant cette date Rousseau ne pouvait être un inconnu pour La Pouplinière ; depuis 1742 il vivait près de M. et Mme Dupin, s'était lié d'amitié avec Dupin de Francueil et s'occupait de l'éducation du jeune de Chenonceaux. Claude Dupin et sa femme étaient des plus anciens et des plus chers amis de La Pouplinière, longtemps avant que celui-ci fût devenu leur cousin germain par son mariage en 1737.[1] Le fermier général ne tarissait pas d'éloges sur Madame Dupin, qu'il appelait un Ange, " tant il semble en effet que sa charge est d'accompagner un homme que le Ciel protège, de faire sa joye et son bonheur partout ". [2]

Quand bien même Rousseau n'eût pas été présenté à La Pouplinière à l'un des célèbres vendredis de Madame Dupin, il avait des amis capables de favoriser le rapprochement. C'était d'abord ce mystérieux abbé Huber, de Genève, dont nous ne connaissons rien, rien si ce n'est l'admirable pastel de La Tour à Saint Quentin, plus vivant que vingt volumes. [3] C'était ensuite l'aimable bibliophile Capperonnier de Gauffecourt dont la physionomie mérite quelque attention. Horloger de son état, il s'était enrichi par la fourniture des sels du Valais qui lui rapportait 20.000 livres par an. " M. de Gauffecourt, dit Rousseau, était un des hommes les plus aimables qui aient existé ; il était impossible de le voir sans l'aimer et de vivre avec lui sans s'y attacher tout à fait... il est impossible d'avoir une gaieté plus égale et plus douce, des grâces plus vraies et plus simples, des talents plus naturels et cultivés avec plus de goût. Joignez à cela un cœur

[1] Claude Dupin avait épousé le 1^r décembre 1722 Louise-Marie-Madeleine de Fontaine, fille de Manon Dancourt ; Mimi Dancourt était devenue en octobre 1737 la belle-mère de La Pouplinière.

[2] *Journal du Voyage de Hollande*. Paris, chez Simon, 1730, in4°, p. 5.

[3] C'était, dit Rousseau, un sincère ami de La Pouplinière, qui avait voulu empêcher son mariage avec Thérèse des Hayes. D'après la correspondance de Voltaire, l'abbé Huber mourut en 1757, laissant de nombreux papiers et manuscrits qui semblent avoir disparu.

aimant, mais aimant un peu trop tout le monde, un caractère officieux avec peu de choix, servant ses amis avec zèle ou plutôt se faisant l'ami des gens qu'il pouvait servir et sachant faire très adroitement ses propres affaires en faisant très chaudement celle d'autrui." Plusieurs lettres de Gauffecourt, conservées à la bibliothèque de Neuchâtel, montrent en effet un homme très digne de sympathie, dont le style est à la fois simple et affectueux ; [1] il était en relations suivies avec Madame d'Epinay, Tronchin, Diderot " et toute la société Holbachique ". " Ne disputons point contre des fagots, dit-il à Rousseau le 5 juillet 1762, et n'en disons point davantage : les vérités au bout du compte cessent d'être des vérités et dépendent tant des circonstances et des temps. Les catéchismes de tous les temps ne peuvent pas être les mêmes. "

Ces philosophes étaient les hôtes de La Pouplinière ; homme d'excellente compagnie, Gauffecourt avait d'ailleurs ses entrées partout ; il était fort naturel que son amitié avec le fermier général lui permit de recommander Rousseau. Cette présentation dut avoir lieu dans le courant de novembre 1745 ; La Pouplinière avait l'habitude de passer encore le mois d'octobre dans son château de Saint Vrain, près d'Arpajon, comme il le fit plus tard à Passy et ses salons ne se rouvraient qu'après la Toussaint.

Nous ne nous attarderons pas à la répétition des *Muses Galantes* chez La Pouplinière, à l'hostilité de Rameau qui prétendit ne voir en Rousseau " qu'un petit pillard sans talent et sans goût ". La Pouplinière avait prêté son orchestre et engagé comme chanteurs Albert, Bérard et Mlle Bourbonnais. Cette dernière était d'ailleurs sa maîtresse en titre à cette époque et on l'appelait couramment " la sultane favorite ". Il est pourtant essentiel de fixer un point : la répétion ne put avoir lieu, comme on le dit souvent, au château de Passy, puisque La Pouplinière ne le loua qu'au mois de mai 1747 ; elle fut donnée dans la " salle de société " au premier étage de l'hôtel, 59 rue de Richelieu. Un peu plus tard la représentation de *La Princesse de Navarre*, transformée en *Fêtes de Ramire* fut le prétexte de nouvelles difficultés avec Rameau, dont Jean-Jacques se plaint amèrement. Rameau était peu endurant et Rousseau plus que susceptible ; le désaccord entre deux génies si opposés n'avait rien que de naturel et le plus éton-

[1] Bibl. de Neuchâtel : ms. Rousseau 7902 (dossiers alphabétiques). — Gauffecourt était né en 1693 ; il ne faut pas le confondre avec Jean Capperonnier, bibliothécaire du roi, mort le 1 juin 1775. Gauffecourt renonça à sa charge dans les salines en 1763 et passa les dernières années de sa vie à Lyon.

nant serait de constater une alliance entre eux. Le récit de Jean-Jacques, souvent discuté, nous paraît très admissible. Quant à l'hostilité de Mme de la Pouplinière, cette "haine" même dont il se déclare victime, les causes en sont fort complexes. Avait-elle, comme l'insinuait Gauffecourt, pris en grippe tous les Genevois ? la chose est difficile à prouver. Elle s'était en tout cas nettement déclarée pour Rameau, dont elle était l'élève et l'amie et qu'elle craignait fort de voir supplanter dans la maison. Mais il faut ici, comme toujours, chercher les raisons les plus simples : c'était l'époque où Mme de la Pouplinière aimait passionnément le duc de Richelieu et supportait avec peine la vie conjugale ; elle était d'autre part en très mauvais termes avec sa cousine Mme Dupin, que son mari continuait à voir. L'infortuné Jean-Jacques était officiellement protégé par les Dupin et plaisait à La Pouplinière qui lui continua son amitié : n'étaient-ce point là des motifs suffisants — et profondément féminins — pour que Mme de La Pouplinière montrât à son endroit une aversion déclarée ?

*
* *

Nous retrouvons Jean-Jacques Rousseau installé à Passy pendant l'été de 1752 chez son ami Mussard qui l'avait invité à venir prendre les Eaux. Il y avait dans ce village fort apprécié des Parisiens deux établissements rivaux : les Anciennes et les Nouvelles Eaux. Les Anciennes Eaux, fondées au milieu du XVIIe siècle, avaient connu leur heure de célébrité,[1] mais en 1752 elles paraissaient supplantées par les Nouvelles Eaux Minérales,[2] où l'ingénieux abbé Le Ragois avait installé un véritable " casino ", avec des bosquets, des jeux variés, trois terrasses plantées d'ifs et de tilleuls, où les hôtes allaient écouter des "sérénades".[3] C'était dans la rue Raynouard, pendant la saison d'été, un défilé ininterrompu de promeneurs, de gens de service, de carrosses pour "les compagnies" et de "désobligeantes" pour les petits maîtres. On admirait au passage ces villas entourées de grands jardins qu'habitaient des personnages illustres : le comte d'Albemarle, ambassadeur d'Angleterre et sa maîtresse, Mlle Lolotte Gaucher, M. Bertin, tréso-

[1] Elles se trouvaient au coin du quai de Passy et du passage des Eaux qui en tirait son nom (n°s 26-28 du Quai).

[2] Rue Raynouard n° 17 - 21, avec entrée de service 32 quai de Passy. L'aspect de la propriété n'a pas changé depuis Rousseau. Les eaux de Passy sont ferrugineuses ; l'abbé Expilly en a donné une analyse dans son *Dictionnaire géographique*, Amsterdam, 1768, in-f°, t. v. p. 584 (Cf. Em. Gerards : *Paris souterrain*. 1907, in-4°, p. 159).

[3] Voir sur ce point le *Bulletin de la Soc. histor. d'Auteuil et de Passy*, t. I. (1894) pp. 236-238.

rier des parties casuelles, Charles-Maurice Grimaldi de Monaco, comte de Valentinois ; mais les deux plus belles propriétés étaient sans contredit l'hôtel de Lauzun, rue de Seine [Berton] appartenant depuis 1737 à la marquise de Saissac, sœur du prince Grimberghen, et le château de Boulainvilliers, au coin de la rue des Vignes et de la rue Raynouard, où se succédaient les fêtes de La Pouplinière. Il convenait de placer dans son cadre réel le séjour de Jean-Jacques Rousseau et de montrer que Passy vers 1750 était bien un village peuplé de laboureurs et surtout de vignerons, mais un village d'opéra comique où le fermier général conviait ses hôtes à couronner des rosières, [1] cependant qu'après boire son postillon et son pompier rossaient copieusement les passants.[2]

Il y avait pourtant au bord de la Seine quelques maisons où les âmes simples goûtaient des jours paisibles et celle de Mussard était de ce nombre. " M. Mussard, dit Rousseau, était un joaillier, homme de bon sens qui, après avoir marié sa fille unique à M. de Valmalette, fils d'un agent de change et maître d'hôtel du roi, prit le sage parti de quitter sur ses vieux jours le négoce et les affaires et de mettre un intervalle de repos et de jouissance entre le tracas de la vie et la mort. Le bonhomme Mussard, vrai philosophe de pratique, vivait sans souci dans une maison très agréable qu'il s'était bâtie et dans un très joli jardin qu'il avait planté de ses mains. " [3] La famille Mussard était originaire de Genève, [4] mais plusieurs membres paraissent s'être fixés de bonne heure à Paris. Le 18 décembre 1735 on enterra au cimetière des protestants Jacques Mussard, joaillier de profession et citoyen de la République de Genève (42 ans), habitant quai de l'Horloge. [5] Parmi les témoins figure un Robert Mussard, peintre, rue de Montmorency, qui pourrait bien être le

[1] Le jour de la fête du village. Le bon Quillet rapporte une anecdote attendrissante où l'on voit Jean-Jacques acheter des pommes, avenue de Versailles, pour les faire distribuer à de petits Savoyards : " Invité par M. et Mme de la Pouplinière à venir dîner au château, il s'y rendit : c'était le jour de la fête de Passy. (rue Raynouard, devant les terrasses du château). Après le dîner on alla se promener à la foire. M. de la Pouplinière s'amusait à jeter de l'argent aux paysans et riait beaucoup de les voir se ruer les uns sur les autres pour le ramasser. Jean-Jacques profita du moment où toute la compagnie était occupée de ce spectacle pour se dérober à la foule et chercher suivant sa coutume un lieu plus solitaire..." (*Chroniques de Passy*, Paris, 1836, in-8°, I, 125)

[2] Arch. Nat. : Z² 3848 (juin 1750).

[3] *Confessions*, 2e partie, livre VIII (1751).

[4] Les Mussard portaient " de gueules semé de croissans montant d'argent à un écureuil sur le tout estant assis et mangeant une noisette d'or. " Au cimier, un écureuil de même que l'écu. (Cab. des Titres : *Pièces orig.* 2084, n° 47434).

[5] H. Vial : *Le cimetière des protestants étrangers à la porte Saint Martin*, p. 21. Bull. Soc. Hist. Protest. fr. mai 1902.

Mussard " surnommé Tordgueule, peintre en miniature et un peu son parent ", que Rousseau rencontra à Turin en 1730.

Le bonhomme François Mussard était né à Genève vers 1691 ; [1] c'est dans cette ville qu'il avait épousé le 19 juillet 1719 Marie-Anne Lemeignan, morte avant 1751. Il était venu s'installer à Paris après son mariage ; sa fille unique, Louise-Anne-Marie Mussard épousa vers 1740 Louis de Valmalette de Morsan, écuyer, contrôleur de la maison du Roi.

Nous ignorons à quelle époque Mussard vint habiter Passy ; sur ce séjour une question essentielle se pose dès l'abord : où était située la maison où J. J. Rousseau reçut l'hospitalité ? Le procès-verbal d'inhumation indique " une maison au village de Passy près Paris sur le bord de la Seine ". Les Scellés précisent : " une maison appartenant aux Minimes. " Le couvent des Bonshommes de Chaillot ou Minimes de Nigeon occupait au XVIIIe siècle un vaste espace compris entre les jardins du Trocadéro, la rue Franklin, la rue Beethoven et le quai de Passy ; on apercevait de loin le clocher pointu de son église, lorsqu'on prenait la route de Paris à Versailles. [2] De l'autre côté de la rue Beethoven s'étendaient en bordure les dépendances du monastère. Un peu plus loin, au milieu de l'espace compris entre la rue Beethoven et le passage des Eaux se trouvait un vaste " clos " appartenant aux Pères Minimes ; c'est là que s'élevait la maison de Mussard dont une façade avait vue sur la rivière et l'autre sur un jardin en terrasse. Une identification plus précise est difficile : les plans que nous avons pu retrouver sont antérieurs à 1750, ils nous montrent simplement deux ou trois maisons dispersées dans le clos, dont le mur longeait le quai de Passy sur une étendue de 72 mètres environ. [3] La maison de Mussard devait donc se trouver vers le n° 18 du quai et il faut renoncer à en chercher les traces. [4]

François Mussard payait aux Minimes un loyer annuel de 850 livres; son bail n'expirait qu'à Pâques 1772. Au rez-de-chaussée de la maison se

[1] Documents consultés : *Arch. Seine :* Acte de décès (25 août 1755). — *Arch. Nat :* Procès verbal d'inhumation (Y 13946). — Scellés Mussard (Y 13946). —

— *Inventaire Mussard* (3 sept. 1755), Minutes Hurtrelle, Me Rocagel, successeur.

[2] Le monastère fut fondé par Anne de Bretagne, la chapelle dédiée en 1578. L'ensemble subsista intact jusqu'en 1790. Cf. Lebœuf : *Hist. de la ville et de tout le diocèse de Paris.* Ed. de 1883, I, 407-415 et VI, 472-473.

[3] Arch. Nat. N^I 15. (*Plan des domaines de l'abbaye de Ste Geneviève*, début du XVIIIe s.) — N^II 106 (*Détail du bornage des terres entre Auteuil et Passy :* 20 décembre 1731 ; le recollement effectué le 25 novembre 1772 [S 1544] ne mentionne pas les immeubles des Minimes.

[4] Il est probable qu'elles ont été absorbées par les constructions neuves de la rue Alboni. Les vieux bâtiments qui existent aux premiers numéros du quai de Passy ne paraissent pas correspondre à l'emplacement cherché.

trouvaient la cuisine, l'office et la salle à manger ; au premier étage c'était le salon avec " deux tables de trictrac, une table en cabaret peinte, une table à cadrille couverte de drap vert, canapé, fauteuils de bois sculpté verni " ; puis la chambre de Mussard et à côté " une autre chambre de plein-pied ayant vue sur le jardin " qui était sans doute la chambre d'ami réservée à Jean-Jacques Rousseau ; elle renfermait " un lit avec ses rideaux de serge, un bureau antique de bois de rapport, une armoire en bibliothèque de bois noir garnie de fils de laiton, une table de nuit de vieux bois de noyer, une chaise de canne..." Au second étage, la chambre de la d^lle^ Genotin, gouvernante. (En 1752 Rousseau nomme Mlle Duvernois), puis des chambres de domestiques. Partout des tableaux, des estampes dans leur cadre de bois doré, en haut " onze petits tableaux, tant peints sur toile que sur bois représentant tant flamants que sujets de la fable dans leurs différentes bordures ". On voyait dans la bibliothèque 180 volumes in-12, in-16, 11 vol. in-4° et in-f°, ouvrages de voyage, d'histoire et sujets de piété, que l'inventaire évalue à 144 livres sans en donner le détail.

Voici enfin un passage des *Confessions* que nos documents vont exactement confirmer : " En fouillant à fond de cuve les terrasses de ce jardin, il (Mussard) trouva des coquillages fossiles et il en trouva en si grande quantité que son imagination exaltée ne vit plus que coquilles dans la nature ". Rousseau prit goût au tête à tête de Mussard avec sa conchyliomanie. Je puis dire que pendant plus de six mois j'ai travaillé à son cabinet avec autant de plaisir que lui-même ". Laissons ici la parole à l'inventaire :

" Item en plusieurs endroits de l'appartement au premier étage de la d. maison et autres tant dans des médaillons que des armoires prises dans le mur et tiroirs cy devant inventoriés se sont trouvés une grande quantité de curiosités naturelles de cailloux pierres coquilles et bois pétrifiés estimés le tout ensemble la somme de 300 livres. " Ces collections étaient renfermées dans " un corps de tiroirs au nombre de 17 vernis en vert et rouge remplis en partie de sables, une armoire à quatre guichets de bois en sapin, une table ronde, une encoignure garnie de différentes pierres, plâtre, cailloux et coquilles ". On sait combien Rousseau se piquait d'être botaniste et quel intérêt il portait aux sciences de la nature ; il est facile de l'évoquer, rangeant scrupuleusement des cailloux dans les tiroirs de Mussard, comme aux derniers jours de sa vie il se plaisait encore à glisser des fleurs entre les pages d'un herbier. Cet engouement pour la

conchyliologie n'était pas venu au seul Mussard : l'histoire naturelle, de plus en plus vulgarisée, poursuivait ses conquêtes et nombre de contemporains collectionnaient les fossiles.[1] Jean-Jacques trouva certainement dans la bibliothèque de son ami le *Catalogue raisonné des coquilles* publié par Gersaint en 1736 ou le docte ouvrage de Dezallier d'Argenville sur la lithologie (1742).

Mais c'est dans le jardin que Mussard et Rousseau passaient leurs plus agréables instants,[2] c'est là qu'ils devaient prendre le thé avec l'abbé Prévost, Mme Denis, Christine Somis, femme de Carle Van Loo, M. et Mme de Valmalette. Ce jardin qui suivait la pente de la colline avait 100 mètres de long ; les terrasses en étaient ornées de " douze vases de faïence à mettre les fleurs, quatre petites caisses de bois verni et vert " et quand Jean-Jacques se retirait dans la tonnelle du haut, pour " barbouiller " les airs du *Devin*, il s'asseyait sur " un banc à quatre places en vieux bois verni et vert ". Au dessous, dans le rocher, s'ouvrait une cave qui contenait " soixante bouteilles remplies de vin commun cru du pays"; les vignes au reste n'étaient pas loin ; elles couvraient entre les jardins les flancs ensoleillés du coteau et derrière le château de Boulainvilliers elles s'étendaient jusqu'au Bois de Boulogne ; quand " l'homme de la Nature " revenait le matin chez Belamy, successeur de Le Ragois, avant de descendre le pittoresque passage des Eaux qui le ramenait chez Mussard, il pouvait se retourner et contempler d'un œil attendri les vignerons à l'ouvrage.

Nous n'insisterons pas sur les distractions connues de Jean-Jacques, sur les duos de flûte et de violoncelle qu'il devait jouer avec Mussard, sur leur admiration commune pour les Opéras bouffes que tous deux avaient vus en Italie. Après 1752 les *Confessions* ne mentionnent plus " la charmante retraite " où Rousseau coulait de si paisibles moments. Du reste le bonhomme était bien malade d'une tumeur à l'estomac et après de longues souffrances il s'éteignit à Passy le 24 août 1755. En sa qualité d'étranger et de protestant, il fut inhumé au cimetière de la rue de Bondy, suivant la procédure ordinaire :[3] " Veu le procès verbal je n'empesche pour

[1] Cf. D. Mornet : *Les sciences de la nature en France au* XVIIe *siècle*. Paris, 1911, in-16, p. 7.

[2] Mussard avait fait des plantations et changements au jardin, des agrandissements aux bâtiments. Il ne paraît pas, comme le dit Jean-Jacques, qu'il ait fait construire sa maison, mais " il s'était engagé à finir un bâtiment par luy commencé dans le coin de la cour de la d. maison de Passy à gauche en entrant. " Cette cour, assez vaste, séparait la villa du quai de Passy.

[3] Ce cimetière placé derrière le théâtre actuel de la Porte Saint Martin, avait été inauguré en 1724 ; l'entrée en était 15 rue de Bondy ; en 1762 il fut transféré rue Grange aux Belles.

le Roy le cadavre dudit François Mussard estre inhumé nuitamment sans bruit scandal ny apareil dans le cimetière des Etrangers à la porte Saint Martin et estre enjoint aux officiers du guet et de police de prester main forte si besoin est et en sont requis, fait le 24 aoust 1755. — Moreau."

Rousseau, de retour de Genève, était alors à Paris ; peut-être eut-il à cœur de suivre ce triste convoi.

Mussard laissait une belle fortune à Mme de Valmalette qui avait reçu une dot de 100.000 livres. Un mariage sensationnel permit bientôt à Rousseau de ne pas perdre de vue la famille de son ami : le 23 mai 1757 Louise-Charlotte-Françoise de Valmalette, petite-fille de Mussard, épousa Louis-Marie-Marc-Antoine Boutinon de Courcelles, beau-frère de La Pouplinière ; la cérémonie eut lieu par les soins du fermier général, dans la chapelle du château de Passy ; la jeune femme recevait en douaire le magnifique château de Courcelles-le-Roi qui avait appartenu à Dancourt, ancêtre de son mari.

* * *

Ainsi, par une heureuse coïncidence, Rousseau pouvait chez La Pouplinière évoquer avec des amis tous les vieux souvenirs de Mussard. Depuis la rupture de 1740 ses relations avec le fermier général sont pourtant assez espacées et difficiles à reconstituer ; il est probable que le succès du *Devin* et la querelle des Bouffons rapprochèrent les deux hommes. La Pouplinière s'était déclaré ouvertement pour les Bouffons et recevait le parti des philosophes. Son neveu, M. du Perché, raconte ainsi un dîner auquel il assista pendant l'été de 1753 :

"Je me souviens d'un dîner qui fut fort gai et fort amusant : il y avait assez bonne compagnie et en outre gens à talents, Marmontel et autres, quelques femmes d'esprit, Jean-Jacques Rousseau et le médecin Tronchin si connu alors par sa réputation.

Ce jour-là Mademoiselle Coraline, belle, aimable, fort gaie, de l'esprit, connue de tout Paris et très bonne actrice à la Comédie Italienne, vint demander à dîner à mon oncle qui la fit placer entre Jean-Jacques et Tronchin.[1] La conversation fut

[1] La Pouplinière avait fait la connaissance de Tronchin en Hollande en 1731. Anne-Marie Véronèse, dite Coraline, était la fille de Charles-Antoine Véronèse, dit Pantalon, et de Lucie-Perrette Speretti; née vers 1730, elle débuta le 6 mai 1744. En 1753 Coraline était la maîtresse d'Honoré-Camille-Léonor Grimaldi, duc de Valentinois, puis prince de Monaco depuis 1733, qui lui accorda, le 29 décembre 1753, 3.000 livres de rente annuelle et viagère. Un autre amant, le prince de Conti lui acheta le marquisat de Silly. Elle mourut rue Ste Apolline le 6 février 1782, laissant une maison importante et une nombreuse domesticité. (Arch. Nat. Y

des plus amusantes, beaucoup de plaisanteries.... et on fut se promener dans le parc après avoir entendu la musique au dessert ".[1]

Quelques mois plus tard Rousseau publiait sa *Lettre sur la musique* qui provoqua d'âpres discussions chez La Pouplinière même. Un exemplaire de cet ouvrage conservé à la Bibliothèque de l'Université de Stockholm, porte la dédicace suivante dont notre éminent collègue M. Hennerberg veut bien communiquer le facsimilé."

Pour Monsieur de la Pouplinière
de la part de celui de tous les
hommes qui l'aime et l'honore
le plus sincérement. ——

Des années s'écoulent ensuite sans que nous retrouvions le nom de Rousseau parmi les familiers de La Pouplinière. Au printemps de 1762 Jean-Jacques envoie *Emile* au fermier général qui lui accuse réception de son livre par cette intéressante lettre que nous croyons publier pour la première fois :[2]

A Monsieur Rousseau à Montmorency près Paris

Passy, 6 juin 1762

J'ay bien des grâces à vous rendre Monsieur, vous m'avez envoyé un ouvrage fait non pas pour la france seulement, mais pour les nations, je ne scais pas si la lecture excitera au peuplement, il faudroit je crois avant toutes choses dénaturer un peu l'humanité en général, elle est incapable aujourd'huy de sentir le prix de vos conseils parce qu'elle est trop civilisée ce que nous apellons les barbares en profiteroient beaucoup mieux que nous ; il n'ont que des semences de passions nous en avons nous autres les fruits tout amers tout indigestes qu'ils sont c'est un aliment qui nous plaist au travers de ces crudités et que nous ne changerions pas pour un autre, tout ce que l'on peut faire c'est d'admirer la profondeur de vos réflections de convenir avec vous que rien ne seroit plus utile ny plus avantageux que de les

11598). Elle avait, disent les frères Parfaict " une figure charmante, beaucoup de vivacité, de gaieté et de volubilité ". Cf. Campardon : *Comédiens du roi de la troupe italienne.* 1880, II, 187-197.

[1] Extrait de Mémoires inédits

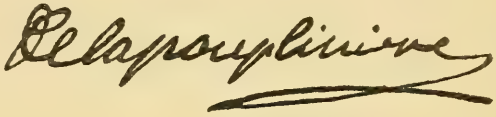
[2] Bibl. de Neuchâtel. MS. Rousseau 7902 (Autogr.)

mettre en pratique, mais que le chemin que la race humaine a fait la met hors d'état de s'en occuper elle a dit-on mangé du gland il luy faut aujourd'huy des aloyaux à la braize et des carpes à la Chambord, elle a été sous des cabanes il luy faut des palais il luy faut des superfluités de toute espèce et tous les moyens pour en acquérir sont devenus bons et familiers, en cet état que peuvent devenir des enfans qui ne naissent que du plaisir des pères et que les mères par bienséance sont dans l'usage receu d'abandonner à la première femme de campagne qu'on luy ameine.

il faut je crois que la révolution naturelle des choses nous fasse repasser dans notre premier état de barbarie, alors on nous écoutera, on sentira l'utilité de nos leçons et votre livre deviendra l'instruction généralle pour les pères et les mères.

il feroit bien la mienne aujourdhuy si j'estois dans ce cas, mais dieu mercy je n'ay point à me faire les reproches que je fais aux autres.

je vous renouvelle mes remerciemens et suis de tout mon cœur Monsieur votre très humble et très obéissant serviteur



Par retour du courrier J. J. Rousseau envoie la réponse qu'il convient de reproduire ici :

Montmorency 8 juin 1762

Non, Monsieur, les livres ne corrigent pas les hommes, je le sais bien ; dans l'état où ils sont, les mauvais les rendraient pires, s'ils pouvaient l'être, sans que les bons les rendissent meilleurs. Aussi ne m'en imposai-je point en prenant la plume sur l'inutilité de mes écrits, mais j'ai satisfait mon cœur en rendant hommage à la vérité. En parlant aux hommes pour leur vrai bien, en rendant gloire à Dieu, en arrachant aux préjugés du vice l'autorité de la raison, je me suis mis en état, en quittant la vie, de rendre à l'auteur de mon être compte des talents qu'il m'avait confiés. Voilà, Monsieur, tout ce que je pouvais faire ; rien de plus n'a dépendu à moi. Du reste j'ai fini ma courte tâche, je n'ai plus rien à dire et je me tais. Heureux, Monsieur, si bientôt oublié des hommes et rentré dans l'obscurité qui me convient, je conserve encore quelque place dans votre estime et dans votre souvenir.

La date de cette lettre est impressionnante : c'est le 9 juin 1762 que le Parlement condamna *Emile* à être brûlé de la main de bourreau ; le 8 au soir, quelques heures sans doute après la lettre, le prince de Conti faisait dire à Rousseau qu'il était décrété de prise de corps et la maréchale de Luxembourg l'engageait à fuir au plus vite.

* * *

A partir de ce moment commencent les années errantes et misérables de Jean-Jacques Rousseau ; La Pouplinière meurt le 5 décembre 1762, les philosophes se dispersent ; seule Madame Dupin, dont la noble vieillesse brave les temps et les malheurs de famille, continue à recevoir le vendredi, fidèlement. Nous retrouvons encore une fois Rousseau à Passy dans les années plus calmes qui suivirent son installation rue Plâtrière. A Yverdun, en 1762, il avait fait la connaissance de Mme Boy de la Tour, nièce de son vieil ami Roguin ; la fille aînée de Mme Boy de la Tour " âgée d'environ quinze ans, l'enchanta par son grand sens et son excellent caractère ". Quelques années plus tard Madeleine Boy de la Tour épousa Etienne Delessert, premier d'une dynastie connue à Passy.[1] M. Delessert racheta le domaine des Nouvelles Eaux, rue Raynouard, et en fit une propriété particulière ; l'établissement était en pleine décadence, autant que les Anciennes Eaux. M. Delessert accueillait Jean-Jacques avec " la tendre amitié " que lui témoignaient sa femme et sa belle mère ; pendant l'été de 1772 le philosophe vint, dit-on, s'installer quai de Passy, dans un pavillon dépendant des Eaux (probablement le n° 30 aujourd'hui) ; il enseignait la botanique à la fille d'Etienne Delessert, en se promenant sous les vastes ombrages de ce parc qu'il avait vu autrefois rempli d'une foule bigarrée et galante ; il allait revoir sans doute, à quelques pas de son nouveau logis, le jardin où Mussard et lui avaient connu des heures si douces.

Mais déjà Passy se transformait ; il suffit de comparer le cadastre de 1731 avec celui de 1772, pour remarquer les maisons nouvelles et les modifications des jardins. De ces lieux animés par la présence de Jean-Jacques quelques souvenirs subsistent encore : les Anciennes Eaux ont disparu tout récemment et l'on a vu s'écrouler leurs pavillons où s'abritèrent tant d'amours ; le jardin de Mussard n'est plus que la cour d'une maison neuve ; un seul pan de mur en ruines représente les communs du château de La Pouplinière ; mais les Nouvelles Eaux restent intactes jusqu'au jour prochain de leur lotissement ; que sur leurs nobles terrasses et dans la solitude de leurs vieux arbres les amis du passé se hâtent encore de chercher les pas rêveurs du citoyen de Genève.

GEORGES CUCUEL.

[1] Ce mariage fut célébré le 9 octobre 1766. Cf. les *Lettres inédites de J.-J. Rousseau.* — (*Correspondance avec Mme Boy de la Tour*), publiées par H. de Rothschild, Paris, 1892, in-8°. Nous sommes peu renseignés sur ce dernier séjour de Rousseau à Passy.

LA GRANDE SAISON ITALIENNE DE 1752
LES BOUFFONS
(*Suite*) [1]

Représenté pour la première fois à Naples sur le théâtre S. Bartolomé, avec l'*Adriano in Siria* de Pergolèse, le 25 octobre 1734, le nouvel intermède était un véritable Protée. On en avait entendu de nombreuses versions, sous des titres extrêmement variables : *Livietta e Tracollo*, *La Contadina astuta*, *Tracollo*, *La Finta Pollacca*, [2] et on a dit que l'auteur en était Tommaso Mariani. [3]

La pièce n'est qu'une mauvaise farce : Tracollo, Purgon ignorant, a tué Fabio, père de Livia et s'enfuit, déguisé en Polonais, avec la justice à ses trousses, mais sans oublier de faire la cour à Livia. Puis, le voilà en astrologue, feignant la folie, vaticinant et pérorant. L'apothicaire Sulpizio le reconnaît et le traite de coquin, malgré son nom mirobolant de Chiaravalle di Milano. Il avoue à Livia que la mort de son père n'est imputable qu'à une étourderie qu'il déplore, et Livia, bonne fille, lui pardonne.

Tout cela respire la plus complète incohérence ; aussi trouva-t-on

[1] Voir S. I. M. du 15 juin.

[2] Wotquenne, *Loc. cit.*, I, p. 439.

[3] Radiciotti, *Loc. cit.*, p. 106. Voici le titre du livret parisien : *Tracollo Medico ignorante, Intermezzo per Musica, In due Atti, Da representarsi in Parigi nel Teatro dell' Opera, l'anno* 1753. Paris, Delormel, 1753 (Bib. de l'Opéra).

l'action " mal cousue ". Mais la musique la sauvait.[1] L'ariette " Vi sto ben " du 1er acte, dont les paroles sont d'ailleurs de Goldoni, l'air célèbre " Ecco il povero Tracollo "[2] à l'expression si touchante, et le duo final " Vado, vado " reçurent les plus vifs applaudissements. Au 2e acte, les connaisseurs s'extasiaient sur le câlin " Caro perdona mi "[3] et sur le duo " A quella che t'adora ".[4]

L'édition française de la musique fut faite par les soins de Cosimi qui jouait, auprès de la troupe des Bouffons, le rôle de directeur artistique; Cosimi dédiait son *Tracollo* à la duchesse d'Orléans, protectrice en France de la musique italienne. L'ouverture manque ; quant à la pièce, elle présente d'importantes variantes par rapport à la *Livietta e Tracollo* du Conservatoire de Naples, car, dans cette dernière, Tracollo se déguise en Polonaise, sous le nom de Baldracca, et le choix des airs n'est pas le même.[5] En outre, la version napolitaine ne comporte pas le personnage de Sulpizio.

D'unanimes éloges allaient à la Tonelli ; mais on se montrait plus réservé à l'égard de Manelli. Cosimi, sous les traits de l'apothicaire jouait avec beaucoup d'intelligence, malgré son " peu de voix ". A partir du 19 juin, deux nouveaux intermèdes vinrent remplacer *Tracollo*, *le Chinois* et *la Bohémienne*. Tous deux réussirent pleinement.[6]

Il Cinese rimpatriato,[7] que le livret parisien qualifie de *Divertimento*, ne comprend qu'un acte et comporte seulement trois personnages ; les deux sœurs Tonelli jouaient respectivement les rôles d'Argèse et d'Aglé et Manelli tenait celui de Vessore. C'est un simple marivaudage, entre le jeune Vessore de retour à Pékin, après un voyage en Europe, et la belle Argèse, à laquelle Vessore parle le langage occidental, en lui offrant de la poudre à la maréchale et de l'eau de senteurs.

Ecrite par Giuseppe Selleti[8], la musique témoigne de grandes

[1] La partition gravée à Paris se trouve à la Bib. du Conservatoire : *Tracollo, Intermède, En deux actes Del Signor Pergolesi, Représenté par l'Académie Royale de Musique en May* 1753, *Dédié à S. A. S. Madame la Duchesse d'Orléans.* Aux adresses ordin. in 4° obl. On remarquera que le titre n'est pas identique à celui du livret. L'exemplaire porte la signature de Cosimi.

[2] Publié dans les *Gloires d'Italie*, n° 18.

[3] Publié dans la *Cronaca musicale* de Pesaro (Janvier, 1910).

[4] *Mercure*, juin 1753, p. 157.

[5] Voir Radiciotti, *Loc. cit.*, pp. 106 et suiv. et la deuxième partie de cette étude.

[6] *Mercure*, juillet 1753, p. 170.

[7] *Il Cinese rimpatriato, Divertimento scenico, Da representarsi in Parigi nel Teatro dell' Opera, l'anno* 1753. Paris, Delormel, 1753. (Bib. nat. Yth. 50148). Durey de Noinville, pp. 301, 303.

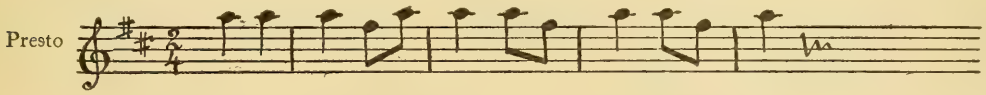
[8] Selleti ou Sellitti serait né à Rome vers 1720, d'après Fétis, mais un ms. de la Bib. de Vienne le qualifie

Portrait de mademoiselle Anna Tonelli

PUBLIC LIBRARY

qualités de finesse et de malice qui n'avaient pas échappé aux Parisiens de 1753. L'air qu'Argèse chante avec Aglé " Mi sta d'incanto ", celui de Vessore " Già colmo di piacere " où il peint le ravissement de son âme, les répliques d'Argèse " Io sono una donzella " [1] et " Zerbinotti d'oggi " furent interprétés de façon satisfaisante par la Tonelli et par Manelli. [2]

En tête du *Divertimento*, on avait placé une ouverture de Jommelli, qui vise sans doute à la chinoiserie. [3]



La Zingara ou *la Bohémienne*, inscrite sur l'affiche en même temps qu'*Il Cinese*, ne dut pas seulement son succès à la remarquable musique de Rinaldo di Capua, mais encore au sujet que le *Mercure* déclare " assez plaisant ". [4]

On ignore l'auteur de cette bouffonnerie toute classique, avec son vieil avare Calcante, auquel la bohémienne Nisa, secondée par son frère Tagliaborse, joue les tours les plus pendables. Nisa vend à Calcante un ours, lequel n'est autre que Tagliaborse et, sous couleur de bonne aventure, elle lui annonce qu'elle l'épousera. L'ours s'échappe en emportant la bourse de l'avare. Alors, Nisa conjure l'Averne pour retrouver les ducats du bonhomme, et ne les lui rend qu'en échange de sa main. [5]

Cosimi publia la musique, et la dédia à un italianisant de qualité, le comte de Clermont. [6] Mais Rousseau, alléché par le succès de la *Zingara*, et aussi par celui de son édition de la *Serva Padrona*, voulut en donner une du nouvel intermède, ainsi qu'il ressort d'un manuscrit de la Bibliothèque de Neuchâtel, publié par M. Jansen, et où Rousseau s'efforce de

de Napolitain. (Eitner, IX, pp. 135, 136). La Bib. nat. possède un recueil intitulé : *Arie e Duetto Del Cinese.* In-f° oblong. (Vm.[4] 528).

[1] Cet air a été publié chez Lemoine et on l'a inséré dans le *Maître de Musique* de 1755, (traduction française), sous les paroles " La pudeur qui me guide ".

[2] *Mercure*, juillet 1753, p. 170. Durey de Noinville. *Loc. cit.*, pp. 304, 308.

[3] C'est la 2ᵉ du *Premier recueil de 6 symphonies de différents auteurs italiens* du Conservatoire de Bruxelles (X. 8178).

[4] *Mercure*, juillet 1753, pp. 170-171. Durey de Noinville, *Loc. cit.*, pp, 304-308.

[5] Le livret publié à Paris en 1753 est intitulé : *La Zingara, Intermezzo per musica, In due Atti, Da representarsi in Parigi, nel Teatro dell' Opera, l'anno* 1753. (Bib. nat. Yth. 50847. Bib. de l'Opéra).

[6] Grimm, dans le *Petit Prophète de Boehmischbroda*, dit à Manelli : " Et je mettrai des Bourbons à ta droite et des Bourbons à ta gauche et ils te protégeront ". Il désigne ainsi la duchesse d'Orléans et le comte de Clermont. (Chap. XVIII).

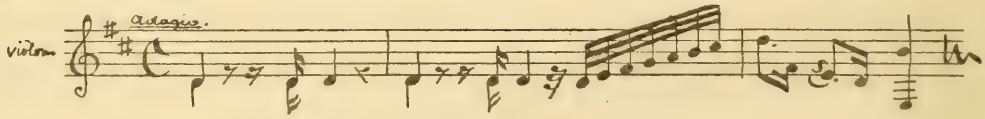
justifier auprès des puristes de 1753 la scène de l'ours, que d'aucuns estimaient attentatoire à la majesté de l'Opéra.[1]

Nous connaissons, par le *Mercure*, les passages qui parurent les meilleurs : au 1er acte, " Che orror ! " et le duo final " Amore, o che diletto ! ", ainsi que l'air de la bonne aventure qui fut gravé au pied du portrait de la Tonelli ; au 2e acte, la scène d'incantation, et l'air sérieux " Voce lugubre ", avec le martellement fatidique des basses, le chœur puissant " O dell Egitto " et l'étourdissant trio final " Ogni tromba ". L'air en si majeur " Si caro ben sarete " qui, au dire du *Mercure*, fut ajouté à la partition, apporte une preuve de l'extrême acuité de la voix de la Tonelli. Quant à celui du 2e acte, qui commence par " E specie di tormento ", il est écrit sur des paroles de Métastase.[2]

Dans une parodie du *Joueur*, jouée à la Comédie italienne, en juin 1753, Mme Favart imitait la Tonelli, et le 30 juillet, Dauvergne faisait représenter ses *Troqueurs*, conçus " dans le goût purement italien. " C'est dire à quel point se fortifiait l'impression produite par les Bouffons.[3]

Le dimanche, 23 septembre, ils donnaient ensemble deux nouveaux intermèdes, les *Artisans de Qualité* et la *Pipée*.[4] *Gli Artigiani arrichiti*, intermède en deux actes à cinq personnages, sans nom d'auteur[5], développe une action tintamarresque qui, par certains côtés, s'apparente au *Bourgeois gentilhomme*. Le vieux cordonnier Panicone a découvert un trésor, et cette trouvaille affole ses enfants. Du coup, son fils Sfrappa se croit chevalier, tandis que sa fille Ciana joue à la grande dame et exige qu'on l'appelle " Excellence ". Un faux noble, fils d'un serrurier, Sgrana, aspire à sa main, cependant que Sfrappa montre quelque tendresse à Fiammetta, la sœur de l'aventurier. Tout finit par des mariages.

La musique était de Gaetano Latilla. Nous en connaissons l'ouverture (Ré majeur), écrite pour quatuor, hautbois et deux cors[6] :



[1] A. Jansen : *J. J. Rousseau als Musiker*, pp. 464-465.

[2] Sur la *Zingara*, voir l'article que Ph. Spitta a consacré à Rinaldo di Capua dans le *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 1887, déjà cité.

[3] *Mercure*, septembre 1753, p. 179. *Ms. de Munich* (du 1r au 15 août 1753, f° 16), (*Loc. cit.*).

[4] *Mercure*, octobre 1753, p. 171. Durey de Noinville, pp. 309-311.

[5] *Gli Artigiani arrichiti, Intermezzo per Musica, In due Atti, Da representarsi nel Teatro dell' Opera, l'anno* 1753. Paris, Delormel, 1753, Bib. de l'Opéra.

[6] Bib. du Conservatoire. — Copie ms. portant la griffe de Francœur.

De la partie vocale, la Bibliothèque nationale possède un air de Panicone " Cavaglier delli stivali ", qui ne figure pas dans le livret, ainsi que l'air " Se mai perdete " de la scène 4 du 2e acte [1]. Mais, l'intermède est un *pasticcio*, car l'air sérieux " Scieglier fra mille ", du 1er acte, semble provenir du *Temistocle* de Léonardo Leo [2]. Le 1er acte se termine par un duo et le 2e par un chœur. Dans l'interprétation, on remarquait, particulièrement, la signora Lepri, qui " avait beaucoup brillé ". [3]

L'autre intermède associé aux Artisans, la *Pipée* (*Il Paratajo*) ne réussit pas, et fut remplacé, le 16 octobre, par *la Bohémienne* [4]. Dans sa *Lettre d'un symphoniste de l'Opéra à ses camarades de l'orchestre*, Rousseau raconte que Bambini prépare un nouvel ouvrage qu'il s'agit de faire tomber : " Dans cette vue, écrit-il, je me suis adroitement insinué chez le sieur Bambini, sous le prétexte d'amitié, et comme le bonhomme ne se défiait de rien, il m'a, sans mystère, montré son intermède. Le titre en est *L'Oiseleuse anglaise*, et l'auteur de la musique est un certain Jommelli ". [5] Rousseau vise évidemment ici le *Paratajo* ou *Parataglio* qui se passe à Richmond, près de Londres. On peut alors se demander si cette pièce ne se confond pas avec l'*Uccellatrice*, *intermezzo per musica* del Signor Nicolo Jommelli, qui fut représentée à Venise, au théâtre S. Samuele, en 1750, de concert avec *Imeneo in Atene*, et dont la Bib. nat. possède une copie manuscrite. [6] Nous connaissons la partition complète du Paratajo ; elle se trouve en copie moderne au Conservatoire de Bruxelles. [7] Or, de la comparaison de ces deux pièces, il résulte que le *Paratajo* de 1753 ne contient que quatre airs de l'*Uccellatrice* de 1750, et, encore, ces airs ne sont-ils pas placés de la même manière dans les deux intermèdes. L'ariette " Ecco che viene ", par exemple, figure au 2e acte du *Paratajo* et au 1er de l'*Uccellatrice*.

Remarquons, en passant, que, dans son ouvrage sur Jommelli, M. Abert s'est trompé en mettant au compte du *Paratajo* de 1753 l'insuccès de la

[1] Bib. nat. Vm4 892.

[2] Conserv. de Bruxelles. Litt. Q. N° 4370. *Temistocle* fut joué à Florence en 1738-1739.

[3] La Signora Lepri chanta à Lyon, en décembre 1757. (L. Vallas, *La Musique à Lyon au XVIIIe siècle*, p. 88.)

[4] *Mercure*, novembre 1753, p. 169. Durey de Noinville, *Loc. cit.*, pp. 311, 316. Le livret du *Paratajo* a pour titre : *Il Paratajo, Intermezzo per Musica in due Atti, Da representarsi in Parigi, nel Teatro dell' Opera l'anno* 1753. Paris, Delormel. Il y a 4 personnages.

[5] Rousseau. *Œuv. complètes*, III, p. 544. (Edit. Furne), Sur Jommelli, consulter M. Abert, *Niccolo Jommelli als Opernkomponist* (1908).

[6] Bib. nat., Vm4 529.

[7] *Il Parataglio, Intermède en deux actes*, copie ms. in f°. (Conserv. de Bruxelles, Litt. K. 2184).

Pipée, parodie jouée en 1756. Le texte du manuscrit de Munich qu'il cite à cet égard était cependant de nature à empêcher toute confusion. [1]

Le sujet du *Paratajo* développe le thème classique de l'avare berné. Argone ne veut pas marier sa pupille Clarissa. Avec l'aide de Fille, déguisée en oiselière, celle-ci prend Argone dans les filets tendus pour la pipée et ne le délivre qu'à la condition qu'il consentira au mariage souhaité et qu'il livrera son testament.

Nous n'insisterons pas sur la musique dont M. Abert a donné une analyse détaillée. En dépit de son titre d'intermède, le *Paratajo* est un véritable opéra-buffa. [2]

Avec *Bertoldo in Corte*, qui apparut le 9 novembre 1753, la troupe de Bambini cueillait de nouveaux lauriers. " Cet intermède a beaucoup réussi, rapporte le *Mercure*, et c'est peut-être de tous ceux qu'on a donnés jusqu'ici, celui qui a eu le succès le plus général et le plus marqué. " [3]

Le poème, dû à Goldoni, [4] présentait un réel intérêt, et on trouvait que " l'action offre assez de jeu de théâtre " : Un modeste paysan, nommé Bertoldo, a été appelé avec sa famille à la cour du prince Emilio. Celui-ci ne tarde pas à devenir amoureux de Betta, la femme de Bertoldo ; ainsi, le trouble se met partout, dans le ménage du prince et dans celui du paysan, et Bertoldo, fuyant le luxe dont on l'entoure, regagne son village où il retrouvera le bonheur. [5]

Cinq des chanteurs de la troupe de Bambini, dont Catarina Tonelli, sous le déguisement du jeune Cacasenno, fils de Bertoldo, paraissaient au cours de la pièce, dont la musique ne doit pas être attribuée au seul Vincenzo Ciampi, ainsi que semble le faire croire le livret. [6] Non seulement, en effet, *Bertoldo in Corte* connut les nombreux avatars qu'a décrits

[1] Puisque le ms. parle de *traduction*, et qu'en outre, le passage reproduit par M. Abert s'applique à l'année 1756 et non à l'année 1753. (*Ms. de Munich*, f° 161 : du 15 janvier au 1r février 1756. *Loc. cit.*). Voir Abert, *Loc. cit.*, pp. 414, 415.

[2] L'ouverture du *Paratajo* se trouve au Conservatoire parmi les symphonies de Jommelli de la collection du marquis de la Salle, et aussi dans le Recueil du Conservatoire de Bruxelles qui porte la cote X. 8178. M. Mennicke l'attribue à J. A. Hasse et la donne comme celle de l'*Antigono* (1744) de ce musicien. C. Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als symphoniker*, p. 513.

[3] *Mercure*, décembre 1753, I, p. 173.

[4] Wiel, Spinelli et Salvioli attribuent le livret à Goldoni. La 1re représentation eut lieu en 1749, au théâtre S. Giustiniani di S. Moise, de Venise. — Voici le titre du livret parisien : *Bertoldo in Corte, Intermezzo per Musica, In due Atti, Da representarsi in Parigi nel Teatro dell' Opera, l'anno* 1753. Paris, Delormel, 1753. (Bib. de l'Opéra et Conserv. de Bruxelles).

[5] Cf. Durey de Noinville, *Loc. cit.*, pp. 317, 318.

[6] Legrenzio Vicenzo Ciampi naquit aux environs de Plaisance vers 1719. Il se rendit à Londres en 1748 et y donna plusieurs opéras. (Eitner, II, p. 440).

M. Sonneck,[1] et qui prouvent l'instabilité chronique à laquelle de perpétuelles interpolations condamnaient les intermèdes bouffes, mais encore il offre des caractères nettement marqués de *pasticcio*. Le *Mercure*, d'ailleurs, assurait qu'on avait ajouté à la musique de Ciampi " plusieurs ariettes de différents maîtres ", et l'auteur du manuscrit de Munich, précisant davantage, écrivait : " On y a adapté des airs de Leo qui y font grand effet. "[2]

Dans l'ensemble, le résultat obtenu par ces adaptations fut couronné de succès ; quelques-unes des ariettes étaient déclarées " sublimes ". On citait parmi les plus belles " Quando s'incontrano ", " Quando sento spirarmi " et " Ahi, ahi ! " du 1er acte, " A riveder ", applaudi " avec transport ", " Cosi fugge e spaventosa ", et " La donna onorata " du 2e, ainsi que le trio et le quatuor qui terminent respectivement chacun des actes.[3]

Nous connaissons deux des airs de Leo qui prirent place dans *Bertoldo ;* le premier est " Grandi, e ver son " (1er acte) tiré de l'*Olimpiade*, le second " Quando sento spirarmi ", est parodié du " Se mai senti spirarti sul volto " de la *Clemenza di Tito*, paroles de Métastase.[4] Malheureusement, la partition n'a pu être retrouvée, et on en est réduit, pour inventorier d'autres airs de *Bertoldo* à se servir des parodies françaises qui succédèrent aux intermèdes italiens. C'est ainsi que l'ariette " Quando s'incontrano " passa dans *Bertholde à la Ville* de mars 1754 (Opéra-Comique de la Foire St Germain), sous les paroles " Quand le hasard ensemble ",[5] que " A riveder ritorno " se glissa dans la même parodie et devint " Le ciel va rendre à mes vœux ", que " Maledetti quanti siete " s'introduisit successivement dans *Bertholde à la ville* et dans *Ninette à la cour* de Favart (février 1755), enfin, que l'ariette " Ahi, ahi ! " figura aussi dans *Ninette à la cour*, sous la forme, " Ahi, ahi " ! il m'a fait grand mal. "[6]

Ajoutons que la Bibliothèque nationale possède l'air " Io so quel che costumano " qui appartient aux versions de Venise, Brunswick et

[1] O. G. Sonneck, *Ciampi's " Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno and Favart's Ninette à la Cour. "* (Sbd I. M. G. juillet-septembre 1911).
[2] *Ms. de Munich*, f° 61 (du 15 novembre au 1r décembre 1703). *Loc. cit.*
[3] *Mereure*, décembre 1753, I, p. 174.
[4] A. Wotquenne. *Catalogue*, II, p. 194.
[5] Ibidem, I, p. 382.
[6] Ibidem, I, p. 384. L'air " Maledetti quanti siete " a été publié dans les *Gloires d'Italie*, n° 11.

Ferrare, mais qui disparut de celle de Paris [1] et que l'ouverture de *Bertoldo* se trouve au Conservatoire de Bruxelles ; [2] de sorte que le matériel inventorié comprend deux airs de Léo, quatre airs parodiés et l'ouverture.

Tous les contemporains s'accordent pour vanter *Bertoldo in Corte ;* l'écho du succès remporté par cet intermède se propagea même en province, puisqu'un académicien de Lyon, M. Montucla, écrivait de Paris à ses collègues, en janvier 1754 : " *Bertolde à la Cour*, quoique jouée 25 fois de suite, se soutient toujours à peu près comme le premier jour. Je l'ai vue 12 à 15 fois, et toujours avec un nouveau plaisir, car c'est une musique presque divine ". [3]

Au dire du *Mercure*, l'interprétation était digne de l'ouvrage : Guerrieri faisait des progrès, Mlle Tonelli, la cadette, dans le rôle du petit Cacasenno, et la signora Lepri, chantaient avec finesse et franchise. A en croire Clément et Laporte, " les Bouffons, dont le départ était arrêté donnaient *Bertoldo* pour leurs adieux ". Le succès de cet intermède aurait engagé la Ville à les garder jusqu'à Pâques, mais on résolut de les congédier à la St Martin. [4]

De son côté, l'auteur du manuscrit de Munich écrit en janvier 1754 que " le règne des Bouffons est près de finir ", et, au début de février, il donne cette intéressante explication : " Le renvoi des Bouffons italiens ayant été décidé, Mme la Duchesse l'a suspendu, en obtenant qu'il leur fût promis de représenter *Le Voyageur*, comédie en trois actes, qu'ils avaient préparée ". [5] Ainsi, *Le Voyageur* (*I Viaggiatori)*, n'aurait vu le feu de la rampe que grâce à l'entremise de la princesse.

La première eut lieu le 12 février 1754, et le *Mercure*, sans vouloir citer toutes les ariettes qui méritèrent des applaudissements, se borne à formuler un jugement d'ensemble : " Nous pouvons seulement dire qu'il n'y en a presque pas une seule qui n'ait été trouvée bien faite, et que plusieurs d'entre elles sont de la première force. " [6] Collé se montre plus sévère et prétend que les antibouffonnistes déclarèrent la pièce mortellement ennuyeuse. [7]

[1] Bib. nat. Vm.[7] 7263.
[2] Cons. de Bruxelles. Recueil de Symphonies déjà cité.
[3] L. Vallas. *La musique à Lyon au XVIIIe siècle*, p. 183.
[4] *Anecdotes dramatiques*, I, pp. 149, 150.
[5] *Ms. de Munich*, f° 88 (du 1er février au 15 fév. 1754). (*Loc. cit.*)
[6] *Mercure*, mars 1754, p. 180. Durey de Noinville, *Loc. cit.*, pp. 319, 320.
[7] Collé. *Journal historique*, I, p. 397.

L'intrigue roule sur l'infidélité supposée de Sigismondo que l'extravagant Giramondo a entraîné en un lointain voyage en lui faisant croire que son amante Emilia l'a délaissé. On rencontre dans le livret, qui reste anonyme, mais qui contient beaucoup de vers de Goldoni, un passage écrit en allemand. C'est l'air de Fiammetta au troisième acte : " Schöne Jungfrau ". [1]

De cet intermède attribué à Leo, la musique a disparu ; le 1er acte se termine par un quatuor, le second contient un chœur et un trio, enfin le troisième se clôt par le chœur " Io gia sento ". Seule, l'ouverture a survécu. [2] Elle débute ainsi :

Moins d'un mois après leur apparition, *I Viaggiatori* disparurent de l'affiche. " Les Italiens, rapporte le *Mercure*, qui, depuis environ 18 mois occupaient, tantôt une, tantôt deux et quelquefois trois fois la semaine, le théâtre de l'Opéra y jouèrent pour la dernière fois le jeudi 7 mars. " [3] " Bon voyage ", crie Collé aux Bouffons.

Platée de Rameau remplaça les intermèdes, au grand désespoir de leurs partisans : " *Platée*, disaient-ils, comparé au *Voyageur*, a paru insipide et froid ; on l'a presque déserté ". [4] D'après le manuscrit de Munich, les Bouffons auraient reçu leur congé quelques jours après qu'on leur eût demandé de préparer un nouvel intermède ". [5] Il semble donc qu'une grande indécision se soit manifestée à leur égard ; on alla d'atermoiements en atermoiements ; on fixait une date pour leur départ, puis le jeu des coteries et des influences la faisait modifier. Contant d'Orville prétend que les Italiens quittèrent Paris devant l'indifférence générale qui, peu à peu, succéda à l'enthousiasme du début : " les Bouffons s'aperçurent qu'il était temps de se retirer ; ils ne luttèrent point contre leur destinée et repassèrent précipitamment les monts. " [6] D'autre part, Collé épanche un peu de fiel, et assure que " la haine que

[1] *I Viaggiatori, Intermezzo per Musica, in Tre Atti, Da representarsi in Parigi, nel Teatro dell' Opera l'anno* 1754. Paris, Delormel, 1754. (Bib. de l'Opéra). Il y a 5 personnages.

[2] Cons. de Bruxelles. Recueil X. 8178.

[3] *Mercure*, avril 1754, p. 179.

[4] *Ms. de Munich*, f° 92 (du 15 février au 1er mars 1754), *Loc. cit.*

[5] *Ibid.*, f° 99.

[6] Contant d'Orville. *Histoire de l'Opéra bouffon*, I, pp. 11, 12, 35, 36.

l'on portait aux Bouffons vint confirmer le triomphe de la reprise de *Castor et Pollux*.[1]

Quoiqu'il en soit, le départ des Bouffons ne fut pas provoqué par le succès de *Titon et l'Aurore* de Mondonville, qui remonte au mois de janvier 1753 ; il ne le fut pas davantage par une " ordonnance royale ", ainsi que l'avance sans preuves M. Font.[2] Les Italiens partirent, sans doute, parce que le traité qui réglait les conditions de leur séjour à Paris, séjour dont ils avaient outre passé la durée de plus d'un an, ne leur laissait après son expiration, qu'une situation précaire, soumise au bon plaisir de la Ville et aux fluctuations de l'opinion, et peut-être aussi, comme l'insinue Contant d'Orville, parce qu'ils se sentaient en butte à la sourde hostilité des Comédiens italiens. Venus pour quelques mois, les Bouffons en restèrent près de vingt dans la capitale. Au lieu de protester contre une " expulsion " différée de jour en jour, on eut été, semble-t-il, plutôt en droit de s'étonner de ne les voir jamais quitter la place. L'extrême tolérance, dont on usa à leur égard, est, d'ailleurs, la preuve de l'impression puissante que leur campagne fit à Paris.

Au demeurant, tout était bouffon dans leur affaire. Rousselet, l'impresario éconduit, ne s'avisa-t-il pas, le 12 mars 1754, de faire opposition, entre les mains du caissier de l'Opéra, de Neuville, au paiement des sommes dues à la troupe de Bambini ? Sans tenir compte de l'arrêt royal qui annulait son traité de 1752, il réclamait contre le défaut d'exécution de celui-ci, et demandait le versement du dédit de 2000 livres qui y était stipulé.[3] Le Prévôt des Marchands mit fin à cette comédie, en adressant une requête au roi qui, par arrêt du conseil d'Etat, en date du 26 avril 1754, déclara nulle et non avenue l'opposition de l'entêté directeur.[4]

LIONEL DE LA LAURENCIE.

[1] Collé. *Loc. cit.*, I, p. 391.
[2] A. Font, *Loc. cit.*, p. 262.
[3] Rousselet avait adressé, dans ce but, un Mémoire imprimé au Comte d'Argenson.
[4] Arch. nat. E. 2335, f°s 99 et suiv.

LES IDÉES DE ROUSSEAU SUR LA MUSIQUE [1]

" Le charme et le feu des caractères sensibles ". Comme ces mots sont évocateurs et comme ils portent bien leur date ! Ne contiennent-ils pas le meilleur de Rousseau ? Cette sensibilité ardente ou attendrie que l'auteur de *la Nouvelle Héloïse* introduit dans notre littérature, il la réchauffe et l'exalte par la musique. Pour lui, la musique est, dans son essence, une effusion de l'âme, une confidence passionnée.

Il ne lui conteste pas le pouvoir de suggérer les images du monde extérieur : " elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles ; par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille ". [2] Il admet toutes les descriptions musicales et déclare même que, pour la composition d'un opéra, le musicien habile aura profit à visiter l'atelier du peintre qui brosse les décors. " Non seulement il agitera la mer à son

[1] Voir le numéro du 15 juin.
[2] *Dictionnaire*, art. *Imitation*.

gré, excitera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber pluie et grossir les torrents ; mais il augmentera l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera l'orage, rendra l'air tranquille, le ciel serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages ". [1] Mais qu'on ne s'y trompe pas : c'est encore une sorte de discours personnel, l'expression mélodique d'un sentiment, qui forme l'essentiel de ces descriptions. A ce propos Rousseau analyse avec une rare finesse et une parfaite clarté le principal procédé de l'impressionisme musical : " Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvements que sa présence excite dans l'esprit du spectateur ; il ne représente pas directement la chose, mais il réveille dans notre âme le même sentiment qu'on éprouve en la voyant ". [2] Même pour évoquer les bruits de la nature, qui pourtant paraissent susceptibles d'une imitation directe et presque absolue, un chant est nécessaire, la seule harmonie est insuffisante. " Le tonnerre, le murmure des eaux, les vents, les orages sont mal rendus par de simples accords. Quoi qu'on fasse, le seul bruit ne dit rien à l'esprit, il faut que les objets parlent pour se faire entendre ; il faut toujours, dans toute imitation, qu'une espèce de discours supplée à la voix de la nature. Le musicien qui veut rendre du bruit par du bruit se trompe ;... apprenez-lui qu'il doit rendre du bruit par du chant ". [3] Ainsi donc, que le chant exprime les impressions du musicien devant le spectacle qu'il contemple, ou bien l'âme même des objets de la nature, la musique reste toujours, dans son fond, un discours mélodique qui traduit une émotion.

Si la mélodie est l'essence de la musique, c'est parce qu'elle seule est capable d'exprimer les affections de l'âme ; " l'énergique tableau des mouvements de l'âme de celui qui se fait entendre est ce qui fait le vrai charme de ceux qui l'écoutent ". Cela est particulièrement vrai dans le chant de la voix humaine, où " les accents de la mélodie, appliqués à ceux de la langue ", forment " le lien puissant et secret des passions avec les sons ". [4] La seule musique digne de ce nom est la musique " imitative " (entendez : expressive), qui " cherche à émouvoir ses

[1] *Ibid.*, art. *Opéra*. La même phrase se retrouve dans l'*Essai sur l'origine des langues*, ch. XVI.
[2] *Ibid.*
[3] *Essai sur l'origine des langues*, ch. XIV. Il semble bien que Rousseau méconnaisse ici la valeur suggestive de l'harmonie pure, conçue comme une *atmosphère*.
[4] *La Nouvelle Héloïse*, partie I, lettre 48.

auditeurs par des effets moraux "[1] et qui a son origine première dans les intonations touchantes de la voix passionnée. Il y a bien une autre espèce de musique, toute formelle, qui " bornée au seul physique des sons et n'agissant que sur le sens, ne porte point ses impressions jusqu'au cœur, et ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables. Telle est la musique des chansons, des hymnes, des cantiques, de tous les chants qui ne sont que des combinaisons de sons mélodieux, et en général toute musique qui n'est qu'harmonieuse ".[2] Mais c'est là un genre de musique inférieur, dont tous les chants ne font que développer et paraphraser d'une manière agréable les accords fournis par la science harmonique. Or, de même que " la peinture n'est pas l'art de combiner des couleurs d'une manière agréable à la vue, la musique n'est pas non plus l'art de combiner des sons d'une manière agréable à l'oreille. S'il n'y avait que cela, l'une et l'autre seraient au nombre des sciences naturelles et non pas des beaux arts. C'est l'imitation seule qui les élève à ce rang ".[3]

L'harmonie et la mélodie s'opposent entre elles comme le " physique " et le psychologique. " L'harmonie est une cause purement physique ; l'impression qu'elle produit reste dans le même ordre ; des accords ne peuvent qu'imprimer aux nerfs un ébranlement passager et stérile,..... porter aux sens une impression agréable, et rien de plus. Mais les accents de la voix passent jusqu'à l'âme ; car ils sont l'expression naturelle des passions, et en les peignant, ils les excitent "[4] Le plaisir que donne l'harmonie " n'est qu'un plaisir de pure sensation " ; celui que nous cause la mélodie " est un plaisir d'intérêt et de sentiment ".[5] L'harmonie livrée à elle-même ne saurait être expressive, car elle " ne fournit aucun principe d'imitation par lequel la musique... se puisse élever au genre dramatique ou imitatif, qui est la partie de l'art la plus noble et la seule énergique ".[6] " De quoi l'harmonie est-elle signe, et qu'y a-t-il de commun entre des accords et nos passions ? "[7] Il en est de la musique comme de la peinture, où l'intérêt principal réside dans le dessin. Le passage où Rousseau rapproche

[1] *Dictionnaire*, art. *Composition.*
[2] *Ibid.*, art. *Musique.*
[3] *Essai sur l'origine des langues*, ch. XIII. A rapprocher des théories de Diderot sur la peinture.
[4] *Examen de deux principes avancés par M. Rameau.* (*Œuvres*, éd. 1781, Genève, in-4°, p. 528-529 du volume sur la musique).
[5] *Dictionnaire*, art, *Unité de mélodie.*
[6] *ibid.* art. *Harmonie.* Comme on l'a vu, il admet le pouvoir expressif de l'harmonie quand elle sert à préciser et à renforcer l'effet de la mélodie (v. art. *Expression*).
[7] *Essai sur l'origine des langues.* ch. XIV.

les deux arts est trop représentatif de l'esthétique du temps pour qu'on puisse le passer sous silence. " Comme les sentiments qu'excite en nous la peinture ne viennent point des couleurs, l'empire que la musique a sur nos âmes n'est point l'ouvrage des sons. (Entendez : des sons considérés en eux-mêmes et dans leurs rapports purement physiques). De belles couleurs bien nuancées plaisent à la vue, mais ce plaisir est purement de sensation. C'est le dessin, c'est l'imitation qui donne à ces couleurs de la vie et de l'âme, ce sont les passions qu'elles expriment qui viennent émouvoir les nôtres, ce sont les objets qu'elles représentent qui viennent nous affecter. L'intérêt et le sentiment ne tiennent point aux couleurs ; les traits d'un tableau touchant nous touchent encore dans une estampe ; ôtez ces traits dans le tableau, les couleurs ne seront plus rien. — La mélodie fait précisément dans la musique ce que fait le dessin dans la peinture : c'est elle qui marque les traits et les figures, dont les accords et les sons ne sont que les couleurs".[1]

On voit par là combien les musiciens qui considèrent surtout dans la musique " l'action de l'air, et l'ébranlement des fibres, sont loin de connaître en quoi réside la force de cet art. Plus ils le rapprochent des impressions purement physiques, plus ils l'éloignent de son origine, et plus ils lui ôtent aussi de sa primitive énergie. En quittant l'accent oral et s'attachant aux seules institutions harmoniques, la musique devient plus bruyante à l'oreille et moins douce au cœur ".[2] Quand Rousseau parle de ces compositeurs physiciens, c'est surtout Rameau qu'il vise. Les positions respectives de l'un et de l'autre apparaissent ici plus nettement que jamais. Tous deux se réclament de la *nature* ; mais ce même mot ne représente pas pour tous les deux les mêmes choses. Pour Rameau, la nature, ce sont surtout les lois physiques de la résonnance et de l'harmonie. Pour Rousseau, c'est presque uniquement la passion humaine s'exprimant par les accents de la mélodie.

Aussi affirme-t-il que le son n'est pas ce qui nous touche le plus dans la musique. Le son n'est guère qu'un signe ; ce qui nous intéresse avant tout, c'est le sentiment qu'il exprime. " Des suites de sons ou d'accords m'amuseront un moment peut-être ; mais pour me charmer et m'attendrir, il faut que ces suites m'offrent quelque chose qui ne soit ni son, ni accord, et qui me vienne émouvoir malgré moi ". C'est ce que l'on n'a

[1] *ibid.* ch. XIII.
[2] *ibid.* ch. XVII.

pas compris, " dans ce siècle où l'on s'efforce de matérialiser toutes les opérations de l'âme ".[1] " Le chef-d'œuvre de la musique " est donc " de se faire oublier ", et de jeter à tel point " le désordre et le trouble dans l'âme du spectateur ", qu'il arrive à ne plus " distinguer les chants tendres et pathétiques d'une héroïne gémissante, des vrais accents de la douleur ".[2]

Pourtant, le souci de l'expression vraie ne doit pas nous faire perdre de vue " que le charme de la musique ne consiste pas seulement dans l'imitation, mais dans une imitation agréable ", et qu'il est difficile de " toucher le cœur si l'on ne plaît à l'oreille ".[3] Il y a malgré tout quelque chose de plus dans le chant que la simple intonation du sentiment ; sinon, la déclamation suffirait, et la musique serait inutile. " Le chant mélodieux et appréciable n'est qu'une imitation paisible et artificielle[4] des accents de la voix parlante ou passionnée; on crie et l'on se plaint sans chanter: mais on imite en chantant les cris et les plaintes". Le grand art du compositeur consiste précisément à donner des sentiments une traduction qui soit à la fois aussi vraie et aussi musicale que possible. Alors sa musique plaira à l'oreille par le charme de la mélodie et touchera le cœur par les accents de la nature. Elle sera comprise par tous les hommes et non plus seulement par une élite de connaisseurs. " Les beautés purement harmoniques sont des beautés savantes, qui ne transportent que des gens versés dans l'art ; au lieu que les véritables beautés de la musique, étant de la nature, sont et doivent être également sensibles à tous les hommes savants et ignorants ".[5]

Ainsi la plus belle musique est celle qui, tout en formant des chants, exprime les passions les plus spontanées et les plus ardentes. " *Il n'y a que les passions qui chantent ;* l'entendement ne fait que parler ".[6] On bannira donc autant que possible de l'opéra les récits, les discussions, les maximes sentencieuses, les jeux d'esprit, les madrigaux, " en un mot, tout ce qui ne parle qu'à la raison,... et tout ce qui n'est que des pensées ".[7] Il suffit d'avoir fréquenté un peu les théâtres lyriques pour savoir " combien ce seul mot *addio* peut exciter d'attendrissement et d'émotion dans tout un

[1] *Ibid.*, ch. XV.
[2] *Dictionnaire*, art. *Opéra.*
[3] *ibid*, art. *Expression.*
[4] Entendez surtout : réalisée par l'art en prenant la nature pour modèle. *Ibid.* art. *Chant.*
[5] *ibid.* art. *Harmonie.*
[6] *ibid.* art. *Accent.*
[7] *ibid.* art. *Opéra.*

spectacle".[1] C'est là ce qu'on appelle la musique *pathétique* : mot qui devait faire fortune, et qui figure déjà dans le *Dictionnaire* de Rousseau avec la définition suivante : " genre de musique dramatique et théatral, qui tend à peindre et à émouvoir les grandes passions, et plus particulièrement la douleur et la tristesse". Il pourra arriver parfois que le musicien ait à exprimer "le dernier emportement des passions", l'agitation la plus désordonnée et la plus terrible ; dans ce cas, il usera selon sa fantaisie de tous les moyens dont il dispose, il emploiera, s'ils sont nécessaires, les procédés les plus insolites, les mesures les plus rapides jointes aux accords les plus durs. Mais qu'il prenne garde. Avec une sagesse inattendue, Rousseau lui signale les dangers d'une véhémence intempérante : "si vous n'êtes bouillant et sublime, vous ne serez que baroque et froid ; jetez vos auditeurs dans le délire, ou gardez-vous d'y tomber : car celui qui perd la raison n'est jamais qu'un insensé aux yeux de ceux qui la conservent, et les fous n'intéressent plus".[2]

Cette musique pathétique, comment se forme-t-elle ? Elle est la création mystérieuse du *génie*, qui, par une sorte de divination, découvre et fixe "l'accent passionné,..... sans que l'art puisse, en aucune manière, en donner la loi".[3] Et qu'est-ce donc que le génie ? "C'est ce feu intérieur qui brûle, qui tourmente le compositeur malgré lui, qui lui inspire incessamment des chants nouveaux et toujours agréables, des expressions vives, naturelles et qui vont au cœur ; une harmonie pure, touchante, majestueuse, qui renforce et pare le chant sans l'étouffer".[4] Le génie est la forme la plus éminente de la *sensibilité*, la qualité musicale par excellence, cette "disposition de l'âme qui inspire au compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'exécutant la vive expression de ces mêmes idées, et à l'auditeur la vive impression des beautés et des défauts de la musique qu'on lui fait entendre".[5]

La principale fonction du génie est de trouver le *sujet*, c'est-à-dire le thème, l'idée essentielle de l'œuvre musicale, et, autant que possible, de trouver un sujet assez caractéristique et assez riche pour engendrer de lui-même la plupart de ses développements, sans que l'art et le *goût* aient trop à intervenir. L'idéal serait de composer l'œuvre tout entière d'un

[1] *ibid.* art. *Duo.*
[2] *ibid.* art. *Expression.*
[3] *ibid.* art. *Pathétique.*
[4] *ibid.* art. *Compositeur.*
[5] *ibid.* art. *Sensibilité.*

seul trait, d'un seul coup de génie, à la façon de ces improvisations que les grands artistes tirent de leur esprit et trouvent sous leurs doigts en préludant sur l'orgue ou sur le clavecin. Les Italiens seuls y sont parvenus quelquefois dans ce qu'ils appellent des morceaux *di prima intenzione*, " Un air, un morceau *di prima intenzione*, est celui qui s'est formé tout d'un coup tout entier et avec toutes ses parties dans l'esprit du compositeur, comme Pallas sortit toute armée du cerveau de Jupiter. Les morceaux *di prima intenzione* sont de ces rares coups de génie dont toutes les idées sont si étroitement liées qu'elles n'en font, pour ainsi dire, qu'une seule, et n'ont pu se présenter à l'esprit l'une sans l'autre ". Ce sont eux surtout qui causent " ces extases, ces ravissements, ces élans de l'âme qui transportent les auditeurs hors d'eux-mêmes ". Quand on vient d'entendre une œuvre de cette espèce, on a de la peine à supporter " un de ces airs décousus, dont toutes les phrases ont été composées l'une après l'autre, ou ne sont qu'une même phrase promenée en différents tons, et dont l'accompagnement n'est qu'un remplissage fait après coup ".[1] Il y a dans ces créations brûlantes du génie une exaltation et une ivresse semblable à celle qui animait les chanteurs du dithyrambe antique. Rousseau aime cette ivresse, qui lui paraît supérieure à la raison. Ce qu'il dit du chant consacré à Dionysos pourrait symboliser toute son attitude d'esprit : " Il ne faut pas demander si nos littérateurs modernes, toujours sages et compassés, se sont récriés sur la fougue et le désordre des *dithyrambes*. C'est fort mal fait, sans doute, de s'enivrer, surtout en l'honneur de la divinité ; mais j'aimerais mieux encore être ivre moi-même, que de n'avoir que ce sot bon sens qui mesure sur la froide raison tous les discours d'un homme échauffé par le vin ".[2]

Est-il besoin de remarquer combien toutes ces idées sont voisines de la conception romantique de l'art musical ? Certaines font songer à l'effusion passionnée de Beethoven, d'autres aux transports frénétiques de Berlioz. Il est assez curieux que ce romantisme avant la lettre ait son point de départ dans la musique italienne, et surtout qu'il se soit manifesté à propos des petits intermèdes importés par les Bouffons. Mais nous avons vu que la musique italienne à laquelle songe Rousseau, celle qui l'émeut et le ravit, c'est précisément celle que les Français ne connaissent pas et qui est avant tout expressive et véhémente. D'ailleurs, cette

[1] *ibid.* art. *Prima intenzione.* V. aussi les art. *Sujet, Goût. Préluder.*
[2] *ibid.* art. *Dithyrambe.*

musique, il la transfigure encore par l'exaltation de sa sensibilité et pour les besoins de sa méditation passionnée. Il l'entend au travers du trouble qu'il porte en lui ; il y ajoute un sens plus profond. Et elle prend ainsi des résonnances nouvelles ; elle devient la compagne obligée de la rêverie romantique. C'est elle qui découvre au fond de la tristesse le délice de la mélancolie. C'est à elle que Saint-Preux devra recourir dans l'excès de son désespoir, quand toute conversation, toute parole lui serait insupportable : "La musique remplira les vides du silence, le laissera rêver, et changera par degrés sa douleur en mélancolie".[1]

* * *

Telles sont les principales idées que Rousseau a eu l'occasion d'exprimer à propos de la musique. On voit que, dans leur abondance un peu mêlée, elles ne sont pas indignes d'attention. J'ai tenu, aussi souvent que je l'ai pu, à leur conserver l'expression même qu'il leur a donnée, d'abord parce qu'il eût été difficile d'en trouver une meilleure, et aussi pour permettre à ceux qui ne parlent que de l'ignorance de Rousseau de faire un peu connaissance avec ses écrits.

Ce n'est pas que je veuille dissimuler toutes ses insuffisances et toutes ses inaptitudes en matière musicale. Elles sont réelles, et j'en ai déjà signalé quelques-unes. Il est certain que Rousseau a méconnu la puissance de suggestion de l'harmonie livrée à elle-même et agissant pour ainsi dire en dehors de la mélodie, comme un fond de paysage qui prédispose l'âme à des impressions déterminées. C'est cette conception de l'harmonie qui fait la grande originalité de son adversaire Rameau. Et, à certains égards, il peut paraître étonnant que Rousseau, qui était si vivement ému par la contemplation des spectacles de la nature, soit resté insensible aux effets de l'harmonie descriptive.

De plus, le sens de la musique polyphonique lui échappe presque complètement. Non seulement il a de la peine à la lire, et rien ne lui "a plus coûté dans l'exercice de la musique que de sauter ainsi légèrement d'une partie à l'autre et d'avoir l'œil à la fois sur toute une partition".[2] Mais il n'a aucun plaisir à l'entendre : on a vu ce qu'il pense des chœurs,

[1] *La Nouvelle Héloïse*, partie II, lettre 9. (De Milord Edouard à Julie).
[2] *Confessions*, Partie I, livre V. Il est question du chœur de *Jephté*, l'opéra de Montéclair.

qui pour lui ne sont guère autre chose qu'un " bruit " plus ou moins agréable. Quant au quatuor vraiment digne de ce nom, il le considère comme impossible, " parce que dans tout accord il n'y a que deux parties tout au plus qui fassent chant et que l'oreille puisse distinguer à la fois ; les deux autres ne sont qu'un pur remplissage, et l'on ne doit pas mettre de remplissage dans un quatuor ". [1]

Enfin, ce qui est plus grave, il ne comprend rien, ou à peu près, à la musique purement instrumentale. Il est vrai qu'il a vivement senti la puissance expressive de l'orchestre dans la musique dramatique, comme le prouvent son goût pour le récitatif obligé et le rôle qu'il assigne à la musique dans son *Pygmalion ;* il reprochera même à Lulli, à propos du monologue d'*Armide*, d'avoir " fait un silence qu'il n'a rempli de rien, dans un moment où Armide avait tant de choses à sentir, et, par conséquent, l'orchestre à exprimer ". [2] Mais la sonate et la symphonie lui restent fermées : il n'y voit guère que de la musique " purement harmonique ", et il ne saisit pas comment elles peuvent " s'élever au rang des arts d'imitation ". Ce qu'il entend par musique, c'est presque uniquement la musique vocale, la *romance* ou l'air d'opéra. " La parole est le moyen par lequel la musique détermine le plus souvent l'objet dont elle nous offre l'image, et c'est par les sons touchants de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le sentiment qu'elle doit y produire. Qui ne sent combien la pure symphonie dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'instrument, est loin de cette énergie ? Toutes les folies du violon de M. Mondonville m'attendriront-elles comme deux sons de la voix de Mademoiselle Le Maure ? La symphonie anime le chant, et ajoute à son expression, mais n'y supplée pas ". [3] Par son incompréhension de la musique pure, Rousseau rappelle d'une manière inattendue le bon Lecerf de La Viéville, effaré devant les sonates d'Italie. Il ne sait pas " ce que veulent dire tous ces fatras de sonates dont on est accablé ", et il reprend à son compte la célèbre boutade de Fontenelle : " Sonate, que me veux-tu ? ".

Ces inaptitudes le rendent naturellement injuste pour la musique des Français et pour l'originalité de leur conception artistique, pour leurs admirables trouvailles dans le domaine de l'harmonie, pour leurs sympho-

[1] *Dictionnaire*, art. *Quatuor*.
[2] *Lettre sur la musique française*.
[3] *Dictionnaire*, art. *Sonate*.

nies descriptives, pour leurs chœurs grandioses, et même, dans l'ardeur de la polémique, pour les airs charmants qui avaient enchanté sa jeunesse. Est-ce à dire, comme on l'a prétendu, qu'il ait arrêté l'essor de la musique française et qu'il l'ait fait dévier de sa direction naturelle ? Ce serait à tout le moins reconnaître l'importance de la personnalité de Rousseau dans notre histoire musicale. Mais ce serait aussi exagérer l'influence que peut avoir une personnalité sur le développement de l'art. Le mouvement de pensée que Rousseau représente correspond à une crise générale de l'âme française. Cela est vrai de la littérature, et des mœurs : cela est également vrai de la musique. L'opéra comique de Grétry sera le pendant naturel de la peinture de Greuze et des théories dramatiques de Diderot.

Voilà pourquoi, malgré ses erreurs et ses insuffisances, Rousseau a joué un si grand rôle dans l'histoire de notre musique : c'est qu'il représente les secrètes aspirations de son temps. Il parle de la musique avec un langage nouveau, comme lorsqu'il parle de Dieu ou de l'amour ; mais il s'adresse à des âmes disposées à l'entendre. On l'accuse de n'être pas Français : qu'on refuse donc le nom de Français à tous ceux qui l'ont suivi avec enthousiasme dans sa rêverie aventureuse. Est-ce bien comprendre la France, ou même bien l'aimer, que de prétendre la définir tout entière une fois pour toutes ? La passion des " cœurs sensibles " ou des romantiques, pour ne point parler de celle des révolutionnaires, a été en son temps aussi française que la raison élégante du XVIIe siècle classique. C'est cette passion qui circule dans toute l'œuvre de Rousseau et qui donne à ses écrits sur la musique leur aspect le plus original. C'est elle qui le rend fanatique de la mélodie jaillie comme un cri et expression d'un état d'âme lyrique. Par là, il se sépare nettement de Rameau pour s'orienter dans une direction tout autre, où il rencontre Gluck, et où apparaîtra plus tard Berlioz. Quoi qu'on puisse penser de son attitude et de ses tendances, bien qu'on ait le droit d'être sévère pour ses erreurs, il serait injuste de ne pas voir en lui, dans le domaine de la musique comme dans beaucoup d'autres, un des plus féconds remueurs d'idées qui aient jamais existé.

PAUL-MARIE MASSON.

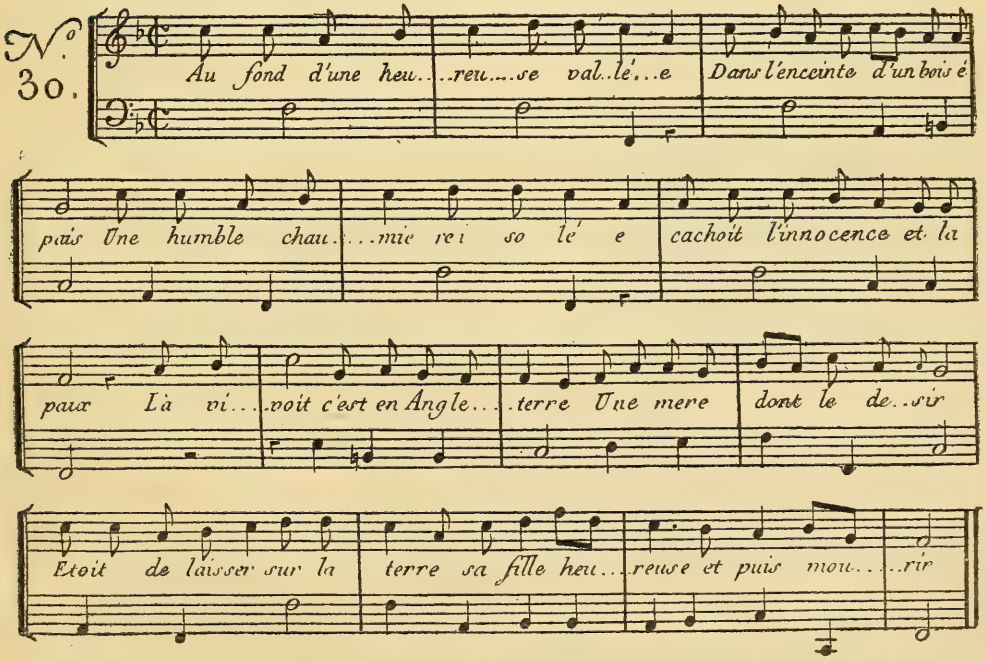
J. J. ROUSSEAU

ROMANCE TIRÉE DES CONSOLATIONS DES MISÈRES DE MA VIE

Edwin et Emma. Romance

traduite de l'Anglois de M. Mallet, par M. Delaire.

L'événement qui fait le sujet de cette Romance, est arrivé à Bowes dans l'Yorkshire en Angleterre. Le nom du jeune homme etoit Wrightson, *et celui de la fille,* Railton. *Ils etoient du même âge et de la meme condition, mais d'une fortune inégale. Le pere de Wrightson, vieillard riche et intéressé traita avec le mépris le plus insultant la belle Railton, lorsqu'il sut qu'elle avoit fixé le cœur de son fils. Ce jeune homme tomba malade et mourut huit jours après. Le dernier jour de sa maladie, il obtint de voir sa maitresse, qui, de retour chez elle, entendant la cloche qui sonnoit la mort de son amant, s'écria que son cœur se déchiroit et expira. Le Régistre de la Paroisse porte qu'ils sont morts d'amour et qu'ils ont été inhumés dans la même tombe le 16 mars 1714. Note de l'Editeur*



2

Par sa beauté, par sa sagesse,
Emma faisoit, sans le savoir
Languir les garçons de tendresse,
Et les filles de désespoir
Par hazard s'offrit à la belle
Edvin dont le simple regard
D'une ardeur chaste et mutuelle,
Devoit toucher un cœur sans fard.

3

Emma ne fut point offensée
Des vœux d'un amant ingénu;
Car il n'avoit point de pensée
Qu'il dut cacher à la vertu.
Mais un pere avare et sauvage
Refuse à l'amant écouté,
Une fille sans appanage
Qui n'a pour dot que sa beauté.

4

A l'autorité paternelle
Que rien ne sauroit désarmer,
Edvin n'osoit être rebelle
Mais ne pouvoit cesser d'aimer.
Ce pauvre amant passe, repasse,
Non chez Emma, mais tout autour,
Surprend un coup d'œil, voit la place
Qu'elle arrosoit de pleurs d'amour.

5

Souvent la nuit, au clair de Lune
L'entend près de l'humble jardin,
Lamenter leur triste infortune
Jusques à l'aube du matin
Bientôt cet état qui l'oppresse,
Jamais se voir, toujours s'aimer,
Dans l'insomnie et la tristesse
Achève de le consumer.

6

Edvin, sous les yeux de son pere
Languit, malade au lit de mort.
Cet homme alors se désespère
Et voudroit réparer son tort.
C'est trop tard; le Ciel que j'implore
Va, dit le fils, finir mes jours;
Mais laissez moi revoir encore
Celle que j'aimerai toujours.

7

Emma vient, le cœur plein de larmes,
Auprès du lit de son amant,
Et voyant périr tant de charmes,
Tombe sans voix, sans mouvement.
On les sépare: Edvin se pâme
Cherchant de l'œil sa chere Emma,
Comme s'il voulut rendre l'ame,
Dans les bras de ce qu'il aima.

8

Après sa longue défaillance,
Rendue au jour, mais sans espoir,
Emma garde un profond silence,
Et s'en retourne vers le soir
Passant le long d'un cimetiere,
Elle entend l'oiseau de la nuit;
Puis traversant une bruyere,
Croit voir une ombre qui la suit.

9

Adieu, lui dit la voix mourante
De l'ombre attachée à ses pas:
Lors elle entend toute tremblante
La cloche qui sonne un trépas.
Elle arrive au toit solitaire,
Frappe à la porte avec effroi.
C'en est fait, dit-elle, ô ma mere,
Et de mon amant et de moi.

10

A ces mots, au seuil de la porte,
Où sa mere l'appelle en vain,
Dans ses bras Emma tomba morte,
Morte d'amour pour son Edwin
Ces amants reposent ensemble,
Morts l'un pour l'autre au même jour
Et la tombe à jamais rassemble
Ceux que devoit unir l'amour.

LES ÉTAPES D'UNE DÉCOUVERTE ACOUSTIQUE
LES SONS INFÉRIEURS

Afin de mieux comprendre les explications données dans l'article précédent — S. I. M. du 15 mars dernier — voici les échelles harmoniques que nous avons enregistrées au cours des expériences faites sur les quatre principales cloches de la Cathédrale de Montpellier.

1e Cloche : son prédominant La$_1$, faisant 106 v-d.

(ré$_{-5}$)	la$_{-3}$	ré$_{-1}$	ut$_0$	ré$_0$	mi$_0$	fa$^\#_1$	la$_1$	ut$_2$	ré$_2$	ré$^\#_2$	sol$_2$
(1^v, 1)	6^v, $\frac{2}{3}$	17^v, $\frac{2}{3}$	31^v	35^v, $\frac{1}{3}$	40^v	88^v, $\frac{1}{3}$	106^v	124^v	141^v, $\frac{1}{3}$	150^v	185^v,5
(1)	6	16	28	32	36	80	96	112	128	136	168

la$_2$	ut$_3$	ré$_3$	fa$^\#_3$	la$_3$	mi$_4$	la$_4$	ut$_5$	ut$^\#_5$	mi$_5$
212^v	248^v	282^v, $\frac{2}{3}$	353^v, $\frac{1}{3}$	424^v	640^v	848^v	992^v	1060^v	1280^v
192	224	256	320	384	576	768	896	960	1152

2e Cloche : son prédominant Si ^{1}, faisant 120 v-d.

(mi$_{-5}$)	Fa$^\#_{-2}$	sol$^\#_{-2}$	sol$^\#_{-1}$	ré$_0$	mi$_0$	fa$^\#_0$	sol$^\#_0$	mi$_1$	la$_1$	si$_1$	ré$_2$
(1^v,25)	11^v, $\frac{1}{4}$	12^v, $\frac{1}{2}$	25^v	35^v	40^v	45^v	50^v	80^v	112^v,5	120^v	140^v
(1)	9	10	20	28	32	36	40	64	90	96	112

fa$^\#_2$	sol$^\#_2$	si$_2$	ré$_3$	mi$_3$	fa$^\#_3$	si$_3$	ut$^\#_4$	ré$_4$	ré$^\#_4$	mi$_4$	fa$^\#_4$
180^v	200^v	240^v	280^v	320^v	360^v	480^v	540^v	560^v	600^v	640^v	720^v
144	160	192	224	256	288	384	432	448	480	512	576

3e Cloche : son prédominant ut $\sharp^2$, faisant 135 v-d.

(Si$_{-6}$)	si$_{-2}$	fa$^\sharp_{-2}$	fa$^\sharp_{-1}$	sol$^\sharp_{-1}$	ut$^\sharp_0$	fa$^\sharp_0$	ut$^\sharp_1$	fa$^\sharp_1$	la$_1$	si$_1$	ut$^\sharp_2$
(0v,9375)	7v,5	11v,25	22v,5	25v,3	33v,75	45v	67v,5	90v	105v	120v	135v
(1)	8	12	24	27	36	48	72	96	112	128	144

mi$_2$	sol$^\sharp_2$	si$_2$	ut$^\sharp_3$	mi$_3$	si$_3$	ut$^\sharp_4$	mi$_4$	sol$^\sharp_4$	la$^\sharp_4$	ut$^\sharp_5$	sol$^\sharp_5$
175v,5	202v,5	240v	270v	315v	480v	540v	630v	810v	900v	1080v	1620v
168	216	256	288	336	512	576	668	864	960	1152	1728

4e Cloche : son prédominant mi ^{2}, faisant 160 v-d.

(Ré$_{-5}$)	la$_{-2}$	ut$_{-1}$	mi$_{-1}$	sol$_{-1}$	ut$_0$	la$_0$	mi$_1$	la$_1$	mi$_2$	sol$_2$
(1v,11)	13v,$\frac{1}{3}$	15v,5	20v	23v,$\frac{1}{3}$	31v	53v,$\frac{1}{3}$	80v	106v,6	160v	186v,6
(1)	12	14	18	21	28	48	72	96	144	168

si$_2$	mi$_3$	sol$_3$	mi$_4$	mi$_5$
240v	320v	373v,3	640v	1280v
216	288	336	576	1152

Un autre mode de vibration. Le gong chinois, par son mode particulier de vibration, vient justifier celui des cloches. La calotte — ou cerveau — qui forme la partie supérieure de la cloche, produit un nœud à son centre qui favorise deux modes de vibrations : l'un provenant du rebord — ou pince — et l'autre de la partie médiane — ou faussure. — De là deux échelles différentes d'harmoniques comme nous venons de le voir. Pour le gong, la partie vibrante est *plane* et ne détermine qu'un centre de vibrations ; d'où une seule échelle prépondérante d'harmoniques, dont *le son prédominant* est *un harmonique d'octave* très aigu *du son fondamental* et non une *dominante* de ce fondamental, comme dans les cloches. Le 1er gong que nous avons expérimenté, pèse 11 kilos et a 0m,51 de diamètre. Nous avons inscrit 26 har. : 5 inférieurs et 20 supérieurs. L'échelle inférieure est représentée par le *son fondamental*, mi$^\flat_{-4}$ de 2v,4 ; accompagné de ses trois octaves supérieures et de ré$^\flat_1$ *en fonction de* 7e har. ; ces sons inférieurs occupent respectivement le rang de 1er, 2e, 4e, 8e et 28e har. Le son prédominant, mi$^\flat_1$ de 76v,8, est le 32e har. 5e octave du fondamental. Le son le plus aigu est ré$^\flat_5$ de 1075 v-d. Voici l'échelle harmonique enregistrée avec ce gong.

$mi^{\flat}_{-4}$	$mi^{\flat}_{-3}$	$mi^{\flat}_{-2}$	$mi^{\flat}_{-1}$	$\underline{ré}^{\flat}_{1}$	$mi^{\flat}_{1}$	sol_1	ut_2	$\underline{ré}^{\flat}_{2}$	$ré^{\natural}_{2}$	$mi^{\flat}_{2}$	$si^{\flat}_{2}$	$si^{\natural}_{2}$
$2^{v},4$	$4^{v},8$	$9^{v},6$	$19^{v},2$	$67^{v},2$	$76^{v},8$	96^{v}	128^{v}	$134^{v},4$	144^{v}	$153^{v},6$	$230^{v},4$	240^{v}
1	2	4	8	28	32	40	54	56	60	64	96	100

ut_3	$\underline{ré}^{\flat}_{3}$
256^{v}	$268^{v},8$
108	112

$ré^{\natural}_{3}$	sol_3	$si^{\flat}_{3}$	$\underline{ré}^{\flat}_{4}$	$ré^{\natural}_{4}$	$mi^{\flat}_{4}$	sol_4	$si^{\flat}_{4}$	$si^{\natural}_{4}$	ut_5	$\underline{ré}^{\flat}_{5}$
288^{v}	384^{v}	$460^{v},8$	$537^{v},6$	576^{v}	$614^{v},4$	768^{v}	$921^{v},6$	960^{v}	1024^{v}	1075^{v}
120	160	192	224	240	256	320	384	400	432	448

L'impression générale qui se dégage de cet ensemble admirable de sons, est celle d'un vaste accord de *neuvième harmonique de dominante* : mi$^{\flat}$, sol, si$^{\flat}$, $\underline{ré}^{\flat}$, fa, qui occupe la 1ere moitié de cette échelle.

Nous n'avons pu malheureusement continuer à inscrire les vibrations des cloches de Montpellier, mais nous avons opéré avec M. Massol, sur d'autres cloches, gongs et tamtams de moindre importance ; même sur des triangles et sur une fourchette : nous avons toujours obtenu des résultats de même ordre, quoique avec des modes différents de vibration.

Je fus très heureux de communiquer ces 1res expériences à M. C. Saint-Saëns. De sa réponse, datée du 10 juillet 1903, j'extrais les passages suivants : " Je suis bien content de voir que l'expérience confirme ce que j'avais trouvé, moitié par observation, moitié par intuition. Assurément tout est vibrations et la pensée elle-même n'est certainement pas autre chose. Je crois que les notes qui, d'après les expériences d'Helmholtz ne donnent pas d'harmoniques, doivent cette anomalie au fait qu'elles ne sont elles-mêmes autre chose que des harmoniques. Plus je vais, moins je comprends qu'Helmholtz ait pu dire que les diapasons n'ont pas d'harmoniques. J'en entends parfaitement sans le secours d'aucun résonateur ! Les savants ont parfois d'étranges aberrations. Avez-vous remarqué, lorsque le timbre d'une pendule sonne, donnant incontestablement plusieurs harmoniques, *une lente ondulation* qui se produit *dans le ton* ? Cette ondulation, de l'ordre de celles dont vous me parlez — de 1 à 16 par seconde — m'a toujours semblé devoir être la fondamentale, et ce que vous me dites paraît le confirmer. "

Les diapasons. Cette nouvelle manifestation de conviction du maître, me donna le courage de me lancer sur l'une des forteresses — que jusque

là je croyais inattaquable — des grands acousticiens : les diapasons. Je fis part de tous ces résultats et de mon état d'esprit à M. Mathias, qui m'encouragea plus que jamais à poursuivre mes études. Nous étudiâmes ensemble les expériences faites et les théories émises sur les diapasons. Nous acquîmes la conviction qu'elles se résumaient dans *la loi de Chladni* qui veut : que le nombre de vibrations des sons émis par un diapason, *soit la loi du carré des nombres impairs*. Voici le rapport de ces sons :

Nombres au carré . . .	$(1,2)^2$	$(3)^2$	5^2	7^2	9^2	11^2
Rapports approchés . .	1	$6,^1/_4$	$7^1/_2$	$34^1/_4$	$56^1/_2$	84
Nombres de vibrations. .	32^v	200^v	560^v	1096^v	1808^v	2688^v
Classification des sons. .	ut_0	$sol\sharp_2$	$ré_4$	$\underline{ré}_5$-	$si\flat_5$+	Fa_5-

En réalité le 1er nombre est $(1,194)^2$ et le 2e $(2,989)^2$.

Tyndal et M. J. Violle — dans son Traité d'Acoustique — ne trouvent pas les mêmes résultats.

J'ai dit d'autre part que Chladni ne possédait pas de moyens suffisants d'investigation ; il y suppléait à force de logique. Cette théorie — plutôt que *loi* — s'appliquant à des corps vibrants dont les manifestations ne peuvent être contrôlées par l'audition simple, séduisit son auteur par l'approximation musicale de ses résultats, à défaut d'autres moyens d'expérience ; car on ne connaissait — et on ne connaît encore — que la loi qui provient de *l'échelle partielle supérieure* des cordes et des tuyaux. L'enregistrement faisant défaut à Chladni, il n'avait à son service que le système très incomplet *et très spécial* des *lignes nodales*.

D'après la conception que je m'étais faite de la vibration des corps sonores en général et les expériences concluantes des cloches et des gongs faites avec M. Massol, je jugeai cette théorie tout au moins incomplète, puisqu'elle ne permet pas de prévoir tous les sons de 1er ordre que l'on est en droit d'attendre d'une *loi de vibration*. On ne peut admettre que le son complexe d'un corps sonore quelconque, ne soit composé que de *cinq harmoniques* dans une étendue de *sept octaves* et ayant des relations *fausses* musicalement. Je fis part de cette 1ere étude à M. Mathias, dont la conclusion fut : de faire des inscriptions de vibrations de diapasons. C'est ce que je demandai à M. Massol d'entreprendre au cours du dernier trimestre de 1903.

Nous commençâmes par un diapason ut_2 de 128 v-d. Nous n'enregistrâmes que des sons appartenant à l'échelle supérieure, sauf l'octave grave ut, de 64^v, — prévue par Savart. — Cela provenait de la rigidité

des branches du diapason, qui ne permettait pas la manifestation des *grandes amplitudes* que je cherchais. Nous eûmes recours à un diapason sol_0 de 48 v-d : il n'en fut pas de même, les branches étant plus longues, conséquemment plus souples, les grandes amplitudes nous conduisirent à employer une des vitesses du chronographe inscripteur, dix fois plus lente, pour mieux concentrer la graphique des courbes. L'expérience fut immédiatement concluante. Pour nous rapprocher de l'échelle adoptée par Chladni, M. Massol fit construire en 1904 un diapason ut_0, de 32 v-d, dont les branches mesurent 45 centimètres de longueur. Les résultats furent merveilleux. Nous multipliâmes le nombre et la diversité des expériences à partir de Janvier 1905 ; ce fut ce diapason ut_0 que nous adoptâmes d'une manière plus spéciale, afin d'en obtenir des résultats aussi complets que possible en vue de leur publication.

Dans ces premières expériences nous avons obtenu avec ce diapason : 10 harmoniques inférieurs, descendant progressivement de 32 à 2 vibrations, ut_{-4} ; et 22 harmoniques supérieurs, allant jusqu'à $\underline{ré}_6$ de 2240 v-d. — Dans la 3e partie de cette étude historique, on trouvera le tableau complet à ce jour des harmoniques donnés par ce diapason, au nombre de 64 : 28 inférieurs et 36 supérieurs, accompagné d'extraits de courbes et de quelques explications intéressantes. —

Théories et expériences. Cette nouvelle victoire sur les théories admises, laissait cependant encore un point obscur de la théorie que j'avais élaborée sur la *loi générale de vibration.* Avec M. C. Saint-Saëns nous avions conçu, comme point initial de l'échelle harmonique inférieure hypothétique, une note *faisant fonction de tonique* et, selon toute apparence, vibrant à une *douzième* — octave de quinte — au-dessous du son 1 classé comme 1re harmonique ; tandis que le point initial de vibration — ou tonique — je l'indiquais par O. J'avais supposé que l'octave la plus grave dans laquelle cette *série de toniques* pouvait vibrer, serait comprise entre l'ut_{-5} et l'ut_{-4} c. à. d. de 1 à 2 vibrations à la seconde.

Or, dans les résultats des expériences mentionnées çi dessus, la *fonction harmonique* des 32 sons inscrits assigne au plus grave, ut_{-4} de 2^v, le rang de 6e har. et au son prédominant ut_0 celui de 96e har. La véritable fondamentale — non inscrite — ou son 1 de *l'échelle générale*, est un Fa_{-7} de $^1/_3$ de vibration à la seconde. Mais les notes caractéristiques de l'accord de *septième mineure harmonique* — Fa, La, ut, $\underline{mi}^b$ — s'étant inscrites à la base de l'échelle inférieure, cette fondamentale $\overline{Fa}_{-7}$ reste *en fonction de dominante* et non de tonique.

Je fis part de ces résultats — jusqu'ici semblables à ceux obtenus avec les cloches et avec le gong — à M. C. Saint-Saëns en novembre 1904. Dans une lettre, datée de 1er décembre, le maître me fait part de son impression en ces termes : " Mon cher ami. En revenant de Milan, j'ai trouvé votre lettre qui est du plus haut intérêt. Ai-je besoin de vous dire que ma raison se refuse à ce que la fondamentale soit une dominante ? Tout est possible dans l'inconnu, mais rien ne s'oppose à ce que la vraie fondamentale, d'un ordre plus grand, ne soit pas *une fraction de seconde*, "

Les nouvelles expériences que nous fîmes en 1905 ne firent qu'ajouter des notes intermédiaires à celles déjà inscrites, sans en changer les résultats. Malgré cela je reste convaincu, comme le maître, qu'il est possible que cette fondamentale *tonique* existe ; certaines manifestations vibratoires observées depuis me portent à le croire. Mais les instruments que nous possédons ne nous permettent pas de l'inscrire, si elle vibre réellement.

La raison de son existence, nous la trouvons dans l'effet si harmonieux, employé de tout temps par tous les musiciens, de l'accord de *septième mineure de dominante* avec la *tonique* à la base, ou accord de *onzième de tonique* ; dans le cas présent : si♭, Fa, La, ut, mi♭. Cette impression des musiciens serait inexplicable si elle ne reposait pas sur un fait normal, naturel, comme toutes les impressions qui ont provoqué la puissance harmonique moderne, depuis Monteverde.

GABRIEL SIZES.

(*A suivre*)

Lorsqu'en pleine apogée de puissance, de travail et de renom, Gustave Mahler, à peine âgé de quarante sept ans, fit la rencontre inopinée des volumes de poèmes chinois dont il tira exclusivement le *Chant de la Terre*, soit un bréviaire de désenchantement et de préparation à la mort, un sûr instinct l'avertissait que sa vie de météore serait courte. Nous, ses amis, nous nous en doutions ; mais lui seul *savait*, et savait que le terme était si proche. Que d'indices navrants nous sont revenus après coup.. Telles paroles, tels regards, tels silences en telles circonstances... Ce qu'il y a de certain c'est que le *Chant de la Terre*, où il concentre ses vertus et donne la quintessence de son génie, ouvre pour lui une période nouvelle, change en grande partie sa manière. Il a été déjà de deuil en deuil et s'est fait *avec joie* le plus formidable chantre de la mort et de l'au delà qui ait existé en musique ; et, pour ce, il a définitivement fondu l'une en l'autre la musique sacrée et la musique profane. Après lui cette distinction n'existe pas plus que celle de la symphonie et du poème symphonique ; pas plus que celle du chanté vocal et du chanté instrumental. Mais il n'a jamais cessé, lors des pires douleurs, d'avoir foi en la vie. Dès le *Chant de la Terre* c'en est fait de cette foi.. Il se retourne d'autant plus vers l'au delà.

Sa *Neuvième symphonie*, la plus belle, la plus grande de toutes est faite de trois éléments. Le plus courageux *quand même*, la volonté de mourir

au travail, en pleine gloire et en quelque sorte dans une prodigieuse aurore boréale d'apothéose. Cela englobant tout. Puis ceci : d'inoubliables adieux et un abord face à face, courageux et simple, de la mort. Plus rien des affres physiques et des syndérèzes d'une conscience apeurée. La mort d'un saint extralucide, la mort d'un héros sans pose, la foi simple d'un chrétien des premiers âges.

Tel le *fond* de l'œuvre. Voyons son étoffe musicale, puis la façon dont a été taillée pour l'immortalité, dans cette étoffe, la robe nuptiale de la musique et de la mort.

* * *

La qualité mélodique spontanée des thèmes est la même que jadis, avec ces raffinements de détail auxquels l'*Andante* de la VIème symphonie, la VIIème presque en entier nous avaient déjà familiarisés. En plus, deci delà, les singularités grêles et fiévreuses, le quelque chose de délié à la japonaise du *Chant de la Terre*. Et la provenance aussi de ces mélodies est la même : la veine populaire slave-autrichienne partout donne le meilleur de son sang. Le cœur de Mahler fournit la palpitation maladive de ses rythmes saccadés et brusques. Les nerfs surmenés de l'hérédité israëlite y sont plus que jamais bandés pour cette longueur d'effort dans la frénésie, ces secouantes exaspérations et ces brusques sautes qui surprennent tellement à la première ouïe d'une œuvre du Maître. Le désespoir du livre de *Job*, la volupté du *Cantique des Cantiques*, le goût de cendres du livre de l'*Ecclésiaste* sont là sous une modalité populaire autrichienne. Le tout est œuvré avec l'art délicat et parfois parfaitement déconcertant d'un Secessionniste de la *Kunstschau* viennoise. Qu'on imagine la mélodie de Smetana, la danse slave de Dvorak, traités à la Klimt et traitant de la mort, et faisant des adieux à la vie.

J'ai prononcé le mot *thème* et cependant il n'y a rien là de ce qu'on entend communément aujourd'hui sous ce nom. Des thèmes d'un kilomètre de mélodie, mais subdivisibles tant et plus ; c'est-à-dire plutôt des oppositions de groupes de thèmes : thèmes d'amour, de tendresse et d'adieux ; thèmes de désastre, de mort et de résignation ; thèmes d'appel du destin, de gloire et de courage. Ce groupe, exceptionnel et sobre, dont jamais il n'est fait un abus ; on obéit à la première sommation. L'unité incroyable de la trame, à travers la diversité de ces groupes et zones de

volupté et de navrement, comme à travers la diversité des formes et mouvements, vient toute entière du fond de l'œuvre et de son atmosphère essentielle. Chacune des quatre parties versée définitivement dans la mélancolie de l'adieu, les trois premières en sombrant, s'abîmant, fléchissant ; la dernière en se dégageant de tout lien terrestre, de tout poids orchestral, en montant comme bue à longs traits, comme aspirée par le néant lumineux, évaporée dans le mystère et l'au-delà. Une fois de plus l'œuvre est de signification nettement spiritualiste et messianique. Rien ne peut égaler l'impression poignante de cette unité, non plus factice et par un artifice cyclique de construction, mais morale, par consubstantialité de douleurs, par cette façon de faire revenir toutes les parties, même les plus folles au même sentiment de départ et d'adieu éternels. Toutes penchent avec un sourire navré vers la tombe, sauf la dernière qui brave la destruction et émane dans l'infini. Oh ! le bienfait de cette symphonie qui a le goût du néant, mais qui donne surtout le goût de vivre en nous apprenant à mourir, en nous en donnant le courage, en nous en supprimant l'effroi. La mort n'est plus qu'un changement de plan ; la quatrième partie insensiblement bascule dans l'éther, tourne court dans le zénith vesperal lilacé.

L'orchestre est ce qu'il a toujours été chez Mahler: formidablement, nerveusement touffu avec de vastes éclaircies, orageux traversé d'embellies, par engorgements hérissés et vastes espaces, fait des contrastes d'une polyphonie explosive et de récitatifs d'instruments esseulés qui sonnent à part de tout ce qui s'entendit avant lui, tels qu'une voix naturelle des choses, tels que les pleurs ou le gémissement de l'arbre, du vent et de l'horizon. J'ai usé fort souvent à propos de Mahler de cette comparaison avec l'accacia qui me paraît si juste : bois convulsivement tordu, taille géante et fibre nerveuse, (je parle d'accasias centenaires tels que celui qui m'ombrage en ce moment), feuillage délicat et sensitif, fragrance exquisement doucereuse et si simple.

Jamais je n'ai retrouvé comme à Vienne, à cette *Neuvième*, l'impression de stupeur que m'avait causée la *Quatrième*, par quoi mon initiation avait commencé. Il y a là des zones véritablement horrifiantes en soi, des moments où les cheveux se dressent sur la tête et où de tranquilles bonnes fois, endormies sur le bon oreiller de paresse de Beethoven et de Brahms, peuvent se demander si elles ont la berlue, ou si l'orchestre n'a pas subitement perdu la tramontane, ou si le compositeur n'est pas devenu fou.. Mon Dieu, non ; ce sont justement là les moments où il se retrouve le

mieux, où son asiatisme originel revient à la surface des longs siècles de culture traditionnelle et de sa foi délibérément chrétienne, les minutes adorables où ses souvenirs d'enfance lui mettent aux lèvres tantôt l'âcre clarinette du *Kopanitchiar* slovaque, tantôt la mauvaise trompette vert-de-grisée du coureur de grands chemins et de bals publics tchèque.. On sort des régions sublimes ; l'œil s'est perdu dans la tristesse des horizons gris ; un mendiant aux sandales usées passe soulevant un peu de poussière. Et pour se donner du courage il y va d'un couac dans le cornet, son compagnon de misère.. Ce n'est drôle qu'une seconde avant de prendre sa vraie saveur qui est de pitié et de désolation : le sourire aussitôt s'altère. Car le navrement de l'horizon tout soudain est augmenté. Il n'était que de mystère naturel, de paysage ; il est devenu de détresse humaine.

Le son qui joue cette fois un rôle essentiel, c'est le trombone bouché en pianissimo. Rien de plus morne, de plus fait pour vous glacer la moelle des os. Les alpestres et limpides clarines des troupeaux de la VIème symphonie, elles aussi, ont pris une façon sourde et comme de purgatoire, La flûte chinoise du *Chant de la Terre* coule toujours ses plus inattendues couleuvres de lugubre argent dans les silences d'angoisse. Toutes les sourdines geignent et pleurent comme jadis. Mais ce lourd et lamentable trombone, étouffé sous son manchon de crèpe noir, couvre tout au loin d'une contagion funèbre. La quatrième partie seule lui échappe. Annonciateur de la mort, il ne lui appartient plus lorsqu'elle se présente. Mahler s'en va dans la lumière et la sérénité. Il en est de même de ces acharnés et secs coups de timbales qui parfois dans les pauses poursuivent leur pulsation forcenée, tirent en dehors de la chair orchestrale l'ossature du rythme et en marquent l'articulation comme à nu. Ils sont absents de la quatrième partie. Ce sont les plus effrayants coups de timbales que je connaisse, l'*à rebours* exact des coups de timbales dorés, éclatant en lever de soleil, du finale de la VIIème symphonie.

* * *

Comment Mahler a-t-il distribué sa matière ; quelle est la grande ligne de l'œuvre ; de quelles formes s'est-il le mieux accommodé pour obtenir ce maximum d'expression, d'énergie et de concentration de sa substance auquel il tenait tant et qui chez personne mieux ne réalise le miracle d'être à la fois aussi pleinement débordant et aussi fermement

contenu dans un moule strict ? C'est ici que la Neuvième symphonie est le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre Mahlériens. Tant qu'il y aura des gens de bon sens qui ne confondront pas la composition musicale avec une geôle, l'armature solide avec une cage à serins et les belles proportions avec un lit de Procuste, les trois premiers morceaux de cette symphonie seront étudiés avec une croissante admiration à la fois pour l'aisance de l'inspiration et la joie, la verve du travail, et aussi en tant que chef-d'œuvre de difficulté vaincue. Après ces trois morceaux qui, à eux seuls, feraient déjà complète et monumentale une symphonie plus qu'ordinaire, il était licite au dernier d'une symphonie qui est la *Neuvième de Mahler*, d'échapper à toute classification. Aussi bien n'échappe-t-il pas à la terre elle-même ?

Durée du tout : une heure et quart, soit la normale mahlérienne. Le premier morceau est d'une envergure surprenante, même après celui de la VIIème symphonie. Il est aussi d'une limpidité parfaite. La situation est exposée d'emblée et sont posés nettement le groupe des thèmes de tendresse et d'adieux et le groupe des thèmes de désastre et d'anéantissement. Leur conflit annoncé par des sonorités de démence amènera les plus tragiques étreintes, les plus douloureux dialogues, mais en versant comme je l'ai dit toute la masse vivante et souffrante du côté de la résignation et d'une infinie tendresse, cette tendresse qui ne s'exprime ainsi que, *quand c'est la dernière fois*. D'un bout à l'autre c'est Mahler décidé à nous laisser une pure image d'amour, délivrée de tout ce décor d'irascibilité, de nervosité, d'action qu'amènent les contingences de la vie au jour le jour. Le décor, les lointains et l'avant plan, les contingences ici c'est simplement la présence de la Mort, l'obéissance à la nécessité de mourir. Alors une dernière fois tout dire.

Suivent les deux morceaux qui sans doute représentent les pinacles de l'œuvre artistique du Maître, le montrent en tant qu'ouvrier excessif et cyclopéen de son art, vraiment un demi-dieu. Le scherzo de la Ière symphonie est vaincu par celui de la IIème, lequel l'est par celui de la IIIème. Celui de la Vème entrevoit une vie nouvelle de l'organisme de ce nom, mais celui de la VIème le surpasse en perfection. Celui de la IXème les surpasse tous à la fois. Jamais Mahler n'a été mieux Mahler et jamais il n'a été plus grand. C'est du grotesque tendre, du drôle douloureux, c'est le jeu divin de qui au bord de la tombe s'arrêterait de mourir pour jouer avec des enfants, pour faire danser les grands et les petits enfants slaves du pays de Dvorak et de Smetana, les paysans slovènes des Dolomites. C'est

le *laendler* alpestre-slave devenu monumental comme du Mestrovitch, bariolé comme du Klimt et n'ayant rien perdu de sa naïveté, de sa fleur candide originelle.. Et quel trio !

Mais si le scherzo est d'un dieu qui se joue, d'un Dionysios au village dans la montagne de Carinthie, le rondo burlesque est d'un empereur victorieux, d'un Napoléon organisant et faisant évoluer la victoire comme s'il s'agissait d'une simple parade. Il y a là quelque chose de cubique, de strapassé, et de michelangesque dans la vaillance, la fierté et l'expansion de la force. Quelque chose aussi d'imprévu et d'un peu fou à la Souvarof.. Mais discipliné !! C'est un et hérissé comme une armée en bataille, ou comme le repos d'une cathédrale enchevêtrée, sous un midi d'été brûlant. Cela scintille et darde partout. Vous connaissez ce finale de la Vème symphonie, aussi un rondo, qui déjà ressemblait à un samouraï vêtu de fugues taillées en pièces d'armure. Ici cent mille armures évoluent avec la dextérité d'un corps de ballet. Il a vu les fêtes de *sokols* de Prague, celui qui a construit cette immortelle burlesque. Et dans l'usine où il travaillait son airain, toutes les danses slaves de Dvorak ont coulé leur bronze au profit de cet airain. Ce n'est plus du diable au corps, ce n'est plus le diable dans un bénitier. C'est le grand Pan lui-même réduit à faire l'exercice.. Et qui y passe !

Et le rondo et la grande *Burla*, eux aussi, sombrent dans la tristesse, dans l'amertume crépusculaire. *Matériellement*, je l'ai dit, la symphonie pourrait finir ici. *Moralement* non. Elle n'aurait pas de sens. Mahler comme homme, tout cœur et tendresse s'est entièrement, définitivement livré, dans ce premier morceau où les âmes faites d'une sorte semblable à la nôtre trouvent une bien plus efficace pâture que dans le *prélude* de *Tristan ;* Mahler, amant de la nature, ami du paysan d'Autriche nous lègue le secret de ses joies dans le scherzo ; Mahler impérial, directeur d'opéra, feld-maréchal de la musique, nous fait assister à une dernière action dans le rondo ; maintenant nous avons son testament ; il peut s'en aller. Et il s'en va.

Un adagio de plénitude déroule désormais ses grandes ondes.. Un *lamento* qui laisse loin en arrière les plus nobles *lamentos* de Bruckner et de Wagner. Il s'entrecoupe de zones de vide et d'effarement devant ce vide où l'on entend comme le travail souterrain, le rongement de la maladie tout en bas, tandis que tout en haut la fièvre de l'esprit brûle. La consommation de sons aigus, des sons les plus élevés que l'oreille puisse percevoir

qui se fait dans cette symphonie est quelque chose d'effarant.. Une minute de rafraîchissement avec un rappel textuel du *Chant de la Terre* et l'égouttement de larmes de ses harpes, le dernier regard sur les lointains bleus et les prairies qui fleuriront éternellement. Brusque rupture et élan. Sans fanfaronnade, le phénix entr'ouvre ses ailes et se précipite dans la flamme. Illumination d'hymen avec l'infini, minute indicible toute en or, mais brève au point qu'elle est finie au moment où encore on l'espère. Il n'y a plus que le vide, un vide de lumière cette fois.. Des accords inusités se désagrègent, traînent et montent.. Cela se prolonge indéfinitivement.. Est-ce encore là, où est-ce fini ?

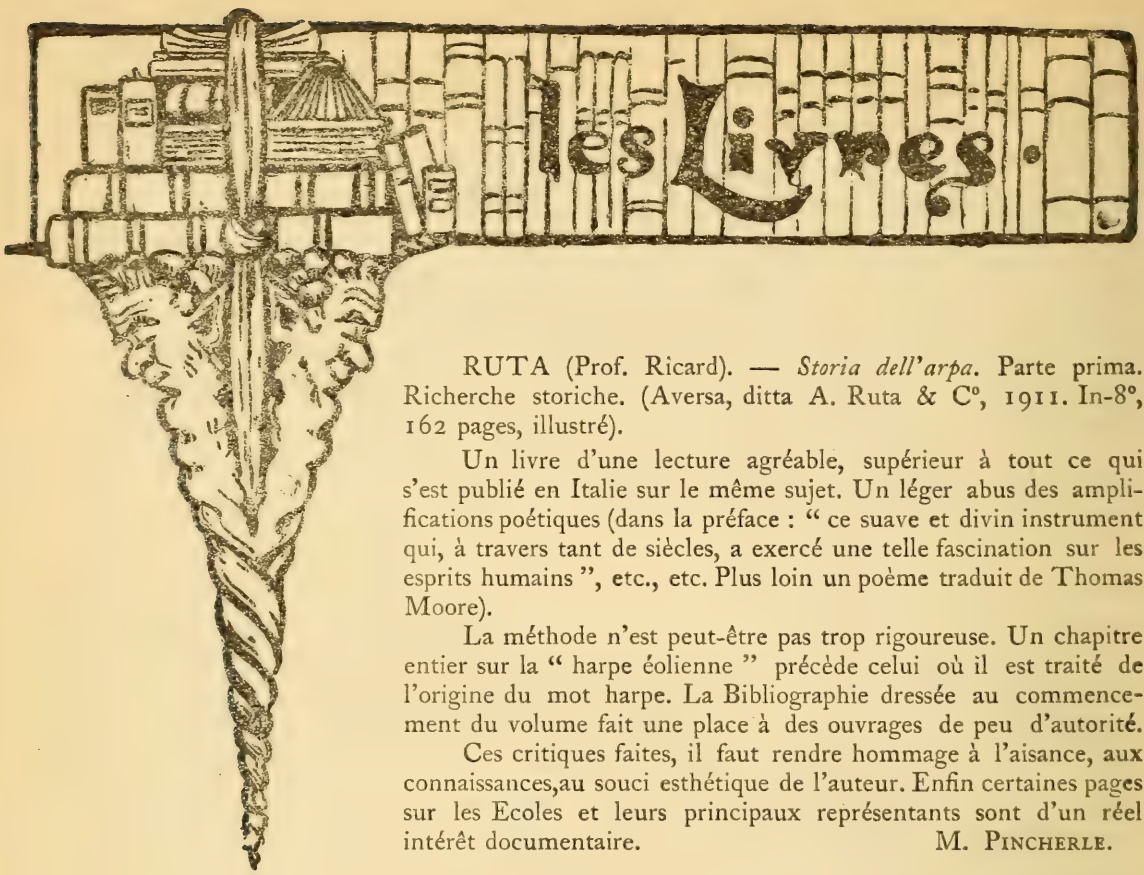
Il n'y a pas de fin. Cela ne finira jamais, jamais.. Car c'est l'immortalité qui continue ce jourd'hui.

* * *

Encadrée par la IXème symphonie de Bruckner et par la IXème de Beethoven, cette nouvelle *Neuvième* s'est du coup mise à part, en défi à l'opinion publique, extraordinairement à part, mais selon nous et quelques autres à la même hauteur. L'exécution a été ce qu'elle pouvait être avec Bruno Walter. La *Semaine musicale* de Vienne a culminé là. Bruno Walter, entre Nikisch et Weingartner, a plus que jamais semblé la vivante image de Mahler. Inutile de le remercier, inutile de le féliciter. Avoir mis sur pieds en six mois, édité une œuvre pareille et en avoir assuré l'exécution suffirait à la gloire d'un homme. Et même sans gloire aucune suffirait à son honneur et à son bonheur.

Et dans toute l'Autriche et l'Allemagne critiques et criticastres se prennent aux cheveux, beaucoup injuriant la troisième *Neuvième*. Qu'importe.. Elle aussi désormais va à son destin, annoncée dores et déjà à Berlin, à Munich, à Dresde d'où elle ira partout, tôt ou tard comme les deux autres. Nous sommes tranquilles. Elle saura trouver le chemin des cœurs.

WILLIAM RITTER.



RUTA (Prof. Ricard). — *Storia dell'arpa.* Parte prima. Richerche storiche. (Aversa, ditta A. Ruta & C°, 1911. In-8°, 162 pages, illustré).

Un livre d'une lecture agréable, supérieur à tout ce qui s'est publié en Italie sur le même sujet. Un léger abus des amplifications poétiques (dans la préface : " ce suave et divin instrument qui, à travers tant de siècles, a exercé une telle fascination sur les esprits humains ", etc., etc. Plus loin un poème traduit de Thomas Moore).

La méthode n'est peut-être pas trop rigoureuse. Un chapitre entier sur la " harpe éolienne " précède celui où il est traité de l'origine du mot harpe. La Bibliographie dressée au commencement du volume fait une place à des ouvrages de peu d'autorité.

Ces critiques faites, il faut rendre hommage à l'aisance, aux connaissances,au souci esthétique de l'auteur. Enfin certaines pages sur les Ecoles et leurs principaux représentants sont d'un réel intérêt documentaire. M. PINCHERLE.

RUTZ (Ottomar.) — *Musik, Wort und Körper, als Gemütsausdruck.* (Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1911).

Ce grand et savant ouvrage sur la musique, la parole et le corps, en tant qu'expression du sentiment, est à la fois l'exposé d'une théorie nouvelle et une documentation très étendue, qui fourmille d'exemples empruntés à la musique et à la littérature de tous les peuples et de tous les temps. L'auteur, qui est le fils de Joseph Rutz, un des chanteurs d'autrefois de la Passion d'Oberammergau, et de la cantatrice Klara Rutz, s'est déjà fait connaître par ses *Nouvelles découvertes sur la voix humaine* (Munich 1908) et son traité pratique : *Parole, chant et posture du corps* (ibid., 1911). Il a tenté cette fois-ci d'embrasser dans une œuvre d'ensemble la totalité de la doctrine, en l'appuyant de la plus grande abondance de preuves et d'exemples possibles.

Notre corps physique est sous la domination de notre vie sentimentale. Le tempérament de chacun de nous, ce qui fait le fonds de notre être et nous est inné — le *Gemüth*, comme disent en un mot les Allemands — s'exprime par des signes extérieurs, en particulier le port du corps, le son de la voix, la mimique involontaire et naturelle, etc. Ces signes sont autant d'indices pour qui les observe attentivement. Ils correspondent à un état intérieur de l'âme. Par là s'ouvrent des avenues vers le sanctuaire intérieur. La substance de l'art, c'est cette vie sentimentale, et non l'intelligence ou la technique du métier. L'âme est la sauce de l'art. L'éducation aura donc pour but la culture de l'âme et l'acquisition de la science de l'expression, " l'expressionisme ". Mais l'auteur se défend énergiquement de ne nous présenter que

des conclusions logiques ou des déductions scientifiques. Il prétend avoir découvert et mis en lumière des faits nouveaux, qu'il nous montre presque sous la forme de tableaux du corps, et de planches anatomiques.

Ces vérités, c'est que chaque émotion différente, traduite dans un morceau de musique ou de poésie, par exemple, a son expression et ses moyens d'expression à elle, et que cette manifestation est toujours liée à une activité spéciale des muscles du tronc, du torse. De là provient un son spécial de la voix, un certain rythme, temps, une certaine hauteur de ton, etc. Toutes ces notes musicales, avec leurs différents styles, ont une origine qui est inscrite pour ainsi dire sur la portée des muscles du tronc. C'est là le support physiologique, le fonds anatomique, qui va déterminer ces expressions vocales et musicales, et cette position des muscles elle-même est commandée immédiatement et directement par le tempérament de l'individu. L'auteur distingue quatre grands types humains :

le Ier a le corps droit, avec l'abdomen droit porté en avant. C'est le type des Césars romains, de Napoléon, de Gœthe, de Schubert, par exemple

le IIe a le corps porté en avant, avec l'abdomen rentré et la poitrine bombée. C'est le type de Frédéric le Grand, des Hohenzollern, de Schiller, Beethoven, Weber.

le IIIe a le corps redressé en arrière, avec les muscles latéraux du tronc plongeant en avant ou en arrière. C'est le type des anciens Grecs, et celui de Liszt et de R. Wagner.

le IVe n'existe, paraît-il, normalement ni dans une race, ni chez les individus isolés. Il s'obtient d'après le type III, mais en tendant les muscles latéraux du tronc, vers le haut.

A chacun de ces types correspond un son de voix, une émission et une résonnance de voix spéciales. Chaque type, d'ailleurs, a ses sous-genres : calme, échauffé, etc., et son style particulier : grand style, style dramatique, etc., qui se marquent par des détails dans la position des muscles du tronc. Il est libre à chacun de s'exercer à chanter et à déclamer selon ces types divers. L'auteur a classé à peu près tous les musiciens et poètes connus chacun dans leur catégorie de type. Sachez aussi qu'en lisant Horace et Gœthe, comme en chantant Mozart, vous êtes obligé de prendre la posture du type I. Shakespeare, mis à l'épreuve, se trouve relever du type II, avec Milton, Shelley et Byron. Ibsen et Björnson sont du type III, comme la majorité des Français, de Villon à Voltaire, Hugo et Vigny. L'auteur approfondit l'explication physiologique de ces différents types, et montre tout le parti que peuvent tirer les chanteurs et les acteurs de cette nouvelle science. Quelle profonde différence, par exemple, faut-il mettre entre le " rendu " de Händel (type I) et de Bach (type III) !

Sans nous prononcer sur la valeur définitive des thèses de l'auteur, ajoutons simplement qu'il trouve également dans sa classification des types humains une base nouvelle pour la science des races, un Esquimau et un nègre des tropiques pouvant appartenir l'un et l'autre au même " type ".

S. DE MORSIER.

WOOLLETT (Henry). — *Histoire de la Musique*, vol. II. (Publications du Monde musical. 1912, in-12 de 453 pp.)

Ce second volume de l'ouvrage entrepris par M. Woollett s'étend de Bach à Schumann. Il résume, en son petit format, un nombre considérable de faits, de dates et de jugements. Il puise à de bonnes sources et s'est tenu au courant de la bibliographie récente de ce vaste sujet. La difficulté d'un manuel de ce genre est de rester impartial et, tout en présentant au public des jugements esthétiques, toujours personnels. Le lecteur tient ici à savoir ce qu'il doit penser de l'œuvre décrite, et quel coefficient il doit lui donner dans l'ordre de ses préfé-

rences. M. Woollett a bien su tourner cette difficulté. Son livre est probe, sensé et très propre à répandre dans nos classes moyennes et éclairées le goût de la musicologie.

J. E.

LISZT (Fr.). — *Pages romantiques* publiées avec une introduction et des notes par J. Chantavoine. (Paris, Félix Alcan, 1912, in-12 de 290 pages).

Ces pages romantiques, dit M. Chantavoine, appartiennent à leur temps non moins qu'à leur auteur. Elles suivent de peu d'années la préface de Cromwell, elles viennent au lendemain de Chatterton. A cette époque de bouleversement social, de fermentation intellectuelle et de rénovation artistique, l'œuvre d'art veut avoir l'éclat d'un manifeste, et la valeur d'une charte. Tandis qu'au XVIIIe siècle, les philosophes avaient vu dans la musique un thème de dissertation, au XIXe, les rôles se renversent et les musiciens disent leur mot sur les problèmes jusque là réservés aux penseurs. Presque tous les grands compositeurs de cette période ont écrit autre chose que des notes. Qu'il suffise de se rappeler Berlioz, Schumann et Wagner.

G. K.

SMITH (Hermann). — *The making of sound in the organ and in the orchestra.* (1 vol. in-8°, avec 30 gravures. Londres, William Reeves, 1911.)

Cet ouvrage sur *La Production du son dans l'orgue et l'orchestre*, est un ouvrage posthume, ainsi que nous l'apprend une note des éditeurs. L'impression était presque terminée lors de la mort de l'auteur. Une " main amie " s'est chargée d'y adjoindre un substantiel résumé du volume.

On nous dit que l'auteur avait consacré de longues années à ce travail et qu'il se serait acquis une expérience universellement reconnue. Cela n'est point pour surprendre le lecteur de son livre. On sent en effet, en M. Smith, un amateur fervent et convaincu de tout ce qui touche aux éléments sonores. Cela se voit, notamment, en son premier chapitre où il parle de la familiarité, de l'intimité qui s'établit entre l'artiste et son instrument de prédilection. Il est de ceux, comme il le dit lui-même (p. 7) qui ne peuvent regarder avec indifférence le violon de Joachim, après même que celui-ci l'a déposé. On devine aussi cette dévote adoration dans la phrase de George Meredith qui sert d'épigraphe au volume : " L'observation est la plus consolante de toutes les joies de la vie. "

Nous ne pouvons suivre M. Smith dans son étude détaillée de l'orgue. Nous noterons seulement le haut intérêt qui s'attache à ses remarques (accompagnées de gravures) sur les orgues anciens retrouvés soit à Carthage, soit à Constantinople, ou dont la reproduction figure sur les manuscrits du Moyen-Age. Le point caractéristique de son étude semble résider dans la découverte qu'il prétend avoir faite de la capacité de l'air à produire des sons musicaux. En deux mots voici ce dont il s'agit. Les instruments à archet produisent le son musical par la vibration des cordes et des tables sonores. Le principe serait différent pour les instruments à vent. La note serait donnée ici, non par la vibration d'un corps, mais par le déchirement de l'air produit suivant une section déterminée. Pour établir son principe, M. Smith avait fait établir un certain nombre de baguettes en bois, taillées en lame de couteau. Ces baguettes ne différaient que par l'épaisseur du dos. Or chaque baguette d'une largeur de dos identique produit la même note. Une baguette dont le dos a une épaisseur double de celui d'une autre donne la même note à une octave au-dessous. (p. 71). M. Smith en conclut que ce n'est pas la nature du bois qui est pour quelque chose dans la production de telle ou telle note musicale. C'est l'air lui-même qui produit la note, suivant qu'il est déchiré, ou fendu de telle ou telle façon. Et il en conclut que les arbres, par exemple, aux branches minces donnent des notes

élevées, ceux aux branches plus massives produisent des notes plus graves. (p. 74). C'est là une théorie d'ordre purement scientifique sur laquelle nous renonçons à prendre position. Mais il est intéressant de la signaler aux spécialistes de la science de l'acoustique.

En terminant, nous ferons remarquer, incidemment, combien le catalogue de la librairie Reeves, relié dans le volume, témoigne, et par les ouvrages originaux et par les nombreuses traductions, du développement musical en Angleterre.

GUSTAVE ROBERT.

STEGLICH (Rudolf). — *Die Questiones in musica*, publication de la Société Internationale de musique, 2e série, Xe volume, (in-8° de 190 pp. Leipzig, Breitkopf et Härtel, M. K. 5).

M. Steglich vient de publier, avec une introduction et des notes, un traité, jusqu'ici inédit, et anonyme, écrit vers le XIIe siècle. Cette édition est établie d'après des manuscrits de Darmstadt et de Bruxelles. Le texte (latin) est publié en colonnes, avec, en regard, les extraits d'autres traités du moyen-âge qui en reproduisent les mêmes termes. Les manuscrits des " Questiones " étant anonymes, M. Steglich s'est efforcé d'identifier leur auteur, et est arrivé à fournir de bonnes raisons pour les attribuer à Rudolphe de Saint-Trond (1070-1138). Or justement, dans la Tribune de St-Gervais, M. Ant. Auda a publié l'année dernière, une fort belle étude sur l'Office de St-Trudon [1], accompagné du texte musical lui-même de cet office.

Il eut été intéressant de confronter les mélodies composées par Rudolphe avec les théories des *Questiones*, mais M. Steglich n'a pas eu connaissance de l'excellent travail de M. Auda.

Le traité des Questiones paraît avoir été assez connu pendant les XIIIe et XIVe siècles, et avoir même influencé les auteurs de ces époques, c'est ce qui rend intéressant sa publication qui sera bien accueillie par les amis et historiens du chant liturgique au moyen-âge.

FELIX RAUGEL.

VIVELL (P. Cœlestin). — *Initia tractatuum musices ex codicibus editorum* (Graz, M. Moser, 1912, in-8° de 352 pp. Mk. 12,80).

On sait dans quelle situation fâcheuse se trouve le travailleur des bibliothèques, devant qui apparaît un texte théorique de musique médiévale. Ce texte est souvent anonyme, joint à d'autres documents. Il faut le dégager, le délimiter et l'identifier. Et cette tâche rebute la plupart des érudits que la bonne volonté entraînerait vers ces études. Avant d'avoir en tête les premiers mots de tous ces traités, et de pouvoir les reconnaître au passage comme des vieilles connaissances, le chercheur passera des années de labeur ingrat.

Toute cette peine lui est aujourd'hui épargnée par le présent répertoire. Il n'aura qu'à ouvrir l'ouvrage du P. Vivell pour se voir indiquer chez Gerbert, chez Coussemaker et les autres collecteurs, le traité dont le texte est devant ses yeux. Toutes les bibliothèques auront besoin de ce recueil d'*incipit*.

J. E.

STEPHEN HELLER, *ein Künstlerleben*, dargestellt von Rudolf Schütz, (1 vol. in-18. Leipzig, 1911, Breitkopf et Hærtel.)

Pour rédiger cette biographie de Stephen Heller, M. Rudolf Schütz a utilisé un certain nombre de sources allemandes dont il donne l'énumération, entre autres les souvenirs de Moschelès et de F. Hiller, les publications relatives à Chopin et à Schumann, ainsi que les petites

[1] Ant. Auda. L'école liégeoise au XIIe siècle. L'office de Saint-Trudon. Paris, 1911. Bureau d'édition de la Scala.

biographies consacrées au pianiste-compositeur hongrois par Hartmann et Niggli. L'auteur semble moins bien renseigné sur les travaux français ; il ne paraît connaître que la biographie de Heller par Barbedette qui remonte à 1876 et qui est l'œuvre d'un ami plutôt que d'un critique. S'il a eu recours aux souvenirs de Stephen Heller publiés dans cette revue en 1910 par M. de Froberville, il ignore les lettres qui ont été révélées dans le *Ménestrel* par les soins de M. Brancour ; il n'a pas connaissance du *Portrait de Stephen Heller*, tracé dans le n° de juin 1909 de S. I. M. par le signataire de ces lignes. Il y aurait trouvé tout au moins la rectification des dates de la naissance et de la mort de Heller. Celles qu'il cite sont inexactes.

Son livre n'apprendra donc pas grand'chose aux lecteurs français initiés à la vie de St. Heller par les publications récentes que je viens d'énumérer. D'ailleurs, cinquante ans de la vie de Heller se sont passés à Paris et s'il n'a pas, dans cette période, rompu tous liens avec l'Allemagne, il a dégagé cependant sa personnalité, — des plus complexes, ainsi que je l'ai montré ici-même, — des influences allemandes. L'auteur, dans ses analyses musicales, équitables en général, mais un peu sommaires, ne tient pas assez de compte de ce que la nature artistique du compositeur doit à l'Autriche et à la Hongrie. Par contre, il donne quelques détails intéressants sur le séjour de Heller à Augsbourg de 1832 à 1838, sur ses amours avec la pianiste Joséphine Lang, sur ses relations avec Schumann. Il publie d'assez nombreux extraits des lettres de Heller à Schumann, conservées à la Bibliothèque royale de Berlin. Malheureusement les réponses de Schumann ont été égarées ou détruites par Heller, lors d'un de ses déménagements à Paris.

G. Servières.

WOLF (Hugo). — *Musikalische Kritiken*, herausgegeben von R. Batka und H. Werner. (Breitkopf, 1911, in-12° de 398 pp. Mk. 7,50).

C'est une heureuse inspiration qu'ont eue R. Batka et H. Werner de réunir en volume les critiques musicales de Hugo Wolf. Elles furent écrites au cours des années 1884-1887, c'est-à-dire avant la composition des grands recueils de lieder, et constituent un document de première importance pour qui veut connaître la vie musicale viennoise à ce moment. Wolf dès le début se pose en adversaire résolu de Brahms, en adepte fervent de Berlioz, de Wagner et de Liszt : c'est-à-dire qu'il se refuse à admirer une musique exsarque et sans joie, pâle imitation des grandes œuvres beethovéniennes, et qu'il se passionne au contraire pour l'art riche de couleurs et d'expression, ardemment sincère et bouillonnant de vie des maîtres novateurs. Avec une verve étincelante et une inlassable ténacité, il fait la guerre au public magnétisé par des critiques étroits et partiaux, comme Hanslick ; il mène le bon combat contre les Italiens dégénérés, les Boïto, les Ponchielli, il signale les œuvres nouvelles où apparaît un tempérament, le quintette et les symphonies de Bruckner par exemple, et en même temps il ne manque pas une occasion d'exprimer et de motiver son admiration pour les grandes œuvres du passé, qu'elles soient classiques ou romantiques, pour les Saisons et pour le Freyschütz, pour Alceste et pour Oberon.

Beaucoup de ces articles sont des modèles d'intelligence pénétrante et robuste à la fois ; c'est là de la critique telle que seuls les grands créateurs peuvent en faire, non l'opinion plus ou moins arbitraire de l'amateur que déterminent souvent des partis pris d'imitation ou inversement de contradiction, mais la réaction spontanée et immédiate du génie au contact du génie.

G. Marcel.

MANTICA (Francesco). — Emilio de Cavalieri. *Rappresentatione di anima et di Corpo.* (Collezione dei Prime Fioriture del Melodramma italiano, Vol. I. Roma Via degli Scipioni 237. 1912 in-fol).

A tous ceux qui réclament des documents pour l'histoire musicale, j'ai hâte de signaler ce volume, qui est le premier d'une collection entreprise par un vaillant musicologue italien, M. Francesco Mantica. L'Italie, dont nous vient le grand effort futuriste, cherche en ce moment par tous les moyens à reprendre contact avec l'héroïsme ; et c'en est un sans doute, de remettre en circulation les grandes œuvres des *sur-hommes* de la musique. Il n'est pas douteux qu'un Palestrina ou un Monteverde, voire un Emilio de Cavalieri, peuvent devenir de merveilleux *agents de musicalité*, non pas directement, et en opérant sur le gros public, mais en réveillant l'enthousiasme du génie qui sommeille en quelque conservatoire de la Péninsule.

Cette collection des Fioriture débute donc justement par l'œuvre de théâtre et de représentation "*per recitar cantando*", qui fut une création propre de l'Italie, et aussi différente de la chanson du parolier français, que du lyrisme du sonatiste allemand. M. Mantica nous donnera tantot des reproductions photo-mécaniques en facsimilé comme celle-ci, tantôt des transcriptions et des réalisations en notation ordinaire et moderne. Il cherchera toujours l'exactitude et la documentation. Souhaitons-lui d'éviter, comme il l'a fait ici, les difficultés de toute transcription, de toute remise à neuf de ces partitions, et, en fin de compte, engageons-le plutôt à persévérer dans le facsimilé, tout rebutant soit-il. L'histoire musicale n'est pas encore assez sûre d'elle-même pour nous donner des réalisations pratiquement indiscutables des œuvres de la musique ancienne. Peut-être vaut-il mieux laisser à chacun la liberté d'interpréter, et se contenter de produire le texte officiel. C'est déjà beaucoup ! Que M. Mantica multiplie ses volumes rapidement et que le public des musiciens et des amateurs l'y encourage. Voilà le principal.

J. E.

LIVRES REÇUS

— SHARP (Cecil J.). — *The sword Dances of northern England*, 2e vol. in-8°. (Lond. Novello & C°.)

— FOX (Charlotte Milligan). — *Annals of the Irish Harpers.* (Lond. Smith, Edler & C°, in-8° de 320 pp. 7/6 net.)

— CAULLET (G.). — *Musiciens de la collégiale Notre Dame à Courtrai*, d'après leurs testaments. (Courtrai, Flandria 1911 in-8° de 194 pp.)

— BEAUREPAIRE-FROMENT (de). — *Bibliographie des Chants populaires français.* Troisième édition. (Paris, Rouart Lerolle & Cie, in-12° de 186 pp. Frs. 5).

— THIBAUT (R. P.). — *La Notation musicale, son origine et son évolution.* Conférence faite au Conservatoire de St. Pétersbourg le 11 février 1912. (St. Pétersbourg, Kuegelgen Glitsch & C°, 28 Perspective Anglaise, in-fol de 15 pp. + 18 planches. Frs. 4).

— LUSSY (Mathis). — *La Sonate Pathétique de Beethoven.* Edition rythmique et annotée. Œuvre posthume (Paris, Costallat in-fol. de 26 pp. Frs. 6).

— WARNECKE (Friedrich). — *Der Kontrabass.* (Hamburg, in Verlag des Verfassers, in-fol. de 126+84 pp.)

— CHANTAVOINE (Jean). — *Musiciens et poètes.* (Paris, Alcan in-12° de 218 pp. Frs. 3,50).

— BARGAGNA (Lete). — *Gli strumenti musicali raccolti nel Museo del R. Istitute L. Cherubini a Firenze.* (Firenze, G. Ceccherini & C° in-8° de 70 pp. et hors textes. Lire 3.)

— GROLIMUND (Sigismund). — *Volkslied aus dem Kanton Aargau.* (Basel Schw. Gesell. fur Volkskunde 1911, in-8° de 280 pp. Frs. 5).

— FITZ-JAMES (Cte de). — *De la morale et de l'art.* (Paris, J. Barreau in-8° de 42 pp.)

— BRANBERGER (Emil). — *Das Konservatorium für Musik in Prag.* (Prag, 1911 in-8° de 310 pp.)

— SONNECK (O.).— *Orchestral Music. The library of Congress. Catalogue.* (Washington, 1912, in-8° de 663 pp. Dollar 1.00).

— TORREFRANCA (Fausto). — *Giacomo Puccini e l'Opera internazionale.* (Turin, Bocca, 1912, in-12° de 136 pp. Lire 2.50).

— RIEMANN (Prof. Hugo). — *Musikgeschichte in Beispielen.* Teil III. (Leipzig, Seemann, 1912, in-fol.).

— SCHEUERLEER (Dr. D.). — *Catalogus der Muziekbibliotheek van D. F. Scheuerleer.* 2de Vervolg ('s Gravenhage 1910 in-8° de 216 pp.)

— WAGNER (Richard). — *Ma Vie.* Vol. III. Traduction française de Valentin et Schenk (Plon-Nourrit et Cie 1912 in-8° de 497 pp. Frs 7,50).

— CUCUEL (Georges). — *La vie parisienne des princes de Wurtemberg-Montbéliard au XVIIIe siècle.* (Montbéliard 1912, in-8° de 46 pp.)

— ASSOCIATION des Musiciens Suisses. — Rapport du comité sur l'exercice 1911-12 (in-8° de 46 pp.)

— BAGLIONI (S.). — *Contributo alla cognoscenza della musica naturale* (Estratto dalla Rivista di antropologia. Roma 1911 in-8° de 51 et 12 pp.)

— LAMY (F.). — *J. F. Le Sueur* (Fischbacher, 1912 in-8° de 152 pp.)

— HOUDARD (G.). — *Vade-Mecum de la rythmique grégorienne.* (St Germain. In-8° de 39 pp. Frs. 2.)

— VILLAR (R.). — *La musica y los musicos espanoles contemporaneos* (San Sebastian, Casa Erviti, in-12° de 56 pp. Pes. 1.)

— TIERSOT (J.). — *J.-J. Rousseau* (Collection des Maîtres de la musique, 1912 in-12° de 282 pp.)

Paris

LE CONSERVATOIRE — L'ÉCOLE DE GYMNASTIQUE RYTHMIQUE

Le retour au bercail des brebis et des béliers conservatoriaux a fait l'objet de nombreuses discussions dans la presse quotidienne. Parqués de nouveau dans l'étroite étable de la rue Bergère sous la houlette de Gabriel Fauré, pasteur indulgent, les tendres agneaux de notre École nationale, habitués à vagabonder dans Paris, ont bêlé, cette année, avec une touchante résignation pour attendrir les loups du jury. Ils n'y sont point parvenus.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE

			MORCEAUX DE CONCOURS	1er PRIX
CONCOURS A HUIS-CLOS		ORGUE	*Fugue improvisée* (Tournemire)	Clavers
		FUGUE	*Thème de* Gabriel Fauré	Becker
		CONTREPOINT	Divers	Forestier, Philippon
		ACCOMPAGNEMENT	Divers	Laporte, Becker, A. Lévy Mlles Bligne, L. Granier, Canal
		HARMONIE (HOMMES)	Divers	Azfer, Maret, Goguillot
		HARMONIE (FEMMES)	Divers	Nagel
CONCOURS PUBLICS	LES VOIX	CHANT (HOMMES)	Divers	Hopkins, Elain, Iriarte
		CHANT (FEMMES)	Divers	Mlles Lubin, Weykaert, Bugg, Charin, Kirsch
		OPÉRA-COMIQUE	Divers	Mlles Vorska, Lubin, Arcos, Bugg, Hemmerlé, Mr Deloger
		OPÉRA	Divers	Mlles Bonnet-Baron, Lubin, Kirsch, Borel
	LES INSTRUMENTS à cordes	PIANO (HOMMES)	*Variations sur un thème de Haendel* (Brahms)	Kartun, Felix Dyck, G. Truc, Cognet
		PIANO (FEMMES)	*Sonate Appassionata* (*andante et finale* (Beethoven)	Mlles Lefort, Blanc, Herr-Japy, Gelly, Arnoult, Lefébure, Barret
		HARPE	*Féerie* (M. Tournier)	Mlles Gérard, Régnier, Pinguet, Mr Janet, Mlle Onda
		VIOLON	*Concerto* (A. d'Ambrosio)	M. Darrieux, Mlles Cousin et Prère
		ALTO	*Concertstück* (R. Jullien)	Bailly, Garanger
		VIOLONCELLE	*Sonate en* la (*adagio et allegro*) (Boccherini)	Lévy, Mlle O. Krettly, Mr Alaux
		CONTREBASSE	*Pièce en* ut (H. Büsser)	Boussagol, de Felicis
	LES INSTRUMENTS à vent	FLUTE	*Dans la forêt enchantée* (L. Moreau)	Demailly, Clouet
		HAUTBOIS	*Pièce en* si *bémol* (H. Büsser)	Saivin, Frion, Priam
		CLARINETTE	*Pastorale* (H. Büsser)	Coulibeuf, Dauwe
		BASSON	*Ballade* (J. Mouquet)	Bourgain, Mathieu
		COR	*Sonate pour Cor* (X. Leroux)	Chantron
		CORNET A PISTONS	*Solo* (E. Cools)	Gurs, Méringuet, Douannes
		TROMPETTE	*Solo* (E. Ratez)	Bécar, Narbonne
		TROMBONNE	*Morceau symphonique* (P. Gaubert)	Stoltz, Visticot

(1911-1912) — LES LAUREATS

2me PRIX	1er ACCESSIT	2me ACCESSIT
Nibelle, Ibos	Panel	Marchal
Charlet	Mlle Granier, Laporte	Roussel
Mlle Hublé, Voilquin	Antoine, Bigot	Guinard, Szyfer
Mlle Dreyfus, Gille	Mlle Soulage, Cammas	Mlle Philippon
Acohan, Friscot, Carembat,	Souchon, Sauveplane Ramondou Ibert	Rose, Felvet, Liégeois
Soulage, Bossus, Tailleferre	Hédoux	Dedieu-Peters
Palier, Niréga, Triandafyllo	Taillardat, Verneris, Friant, Noël	Leroux, Deloger, Rambaud, Feiner
Mlles Arcos, Laughlin, Borel, Bonnet-Baron, Vorska, Brunlet	Mlles Gilson, Vadot, Niéras, d'Ellivat, Cavallieri, Vaultier	Mlles Alicita, Lavalette, Famin, Brothier
Mlles Joutel, Gilson, Laughlin, nos Palier, Feiner, Noël, Poncet	Mlles Bonnet-Baron, Weykaert, Charin Mr Triandafyllo, Iriarte, Leroux	Mlles Alicita, Vaultier Mrs Corbière, Dutreix, Niréga
Mlles Brunlet, Philippot, Mrs Guis, Dutreix, Noë, Palier	Mlles Bugg, Loth Mr Stevens, Leroux, Niréga	Pas de 2e Accessit
Becker	Béché, Fournier	Raffit, Bruck
Mlles Meyer, Follet, Blanquer, Ruffin, Stett, Dufour, Rainoird	Illigworth, Leleu, Lienard, Prélat, de Valmalete, Decour	Lévy, Durony, Creyx
Mlles Raymond, Herman	Mlle Jacques	Mlle Renée David
Mr Choubry, Mlle Lavergne, Mr Mogey et Gentil	Mlle Gautier, Mrs Emanuele, Thillois, Bogoulawsky, Franquin, Domergue, Soetens, Leibovici	Mr Reynal, Longuet, Mlles Leclère, Sapin, Tempié
Mlles Nehr, Masson	Fourel	Grout
Mlle Cartier, Mr Chizalet	Mlles Laffite, Miquelle	Stien, Mlles Mogniat, Patte, Friscourt
Chauvet	Hornin	Cagnard, Pacotte
Messier	Ehrman, Balay	Blanc, Louis, Mlle Renée
Dufour, Saint Quentin	Moreau, Vasseur	Pas de 2e accessit
Bégoulle, Bonade	Bonnet	Ferranti
Peyrot, Cortot	Jacot, Saint Pé	Dayez, Simon-Solère
Fontaine	Lemaire, Albert	Warin, Levasseur, J. Pessard, Ganjac
Pas de 2e Prix	Leconte, Pinchet	Brion, Porret, Berthelot
Marceron, Bellon, Déas	Poiret	Rozaire, Jalabert
Desplanques, Puig, Dubourg	Rech	Chandelon

Je confesse humblement que l'opportunité et le bienfait de cette mesure de rigueur — le caractère systématiquement scolaire de ces concours comporte parfois quelque férocité administrative ! — ne m'ont pas aveuglé de leur éblouissante évidence. On avait dénoncé avec épouvante le péril moral que couraient nos étudiants en musique en respirant l'atmosphère trop parisienne et trop théâtrale des grandes scènes où leurs concours prenaient des allures de créations sensationnelles. Tapis au fond de leur loge, les membres du jury étaient arrivés à donner l'impression de vieux abonnés importuns exprimant à la fin de la journée, avec une solennité ridicule, un avis qu'on ne leur demandait point et qui ne pouvait infirmer le verdict du peuple souverain. Nos escholiers d'art jouaient pour le public et se croyaient déjà ses maîtres.

Il y avait là, évidemment, un regrettable malentendu qu'on résolut de dissiper avec une brutalité vertueuse. Assimilés à des rhétoriciens affrontant le baccalauréat, les concurrents durent prendre conscience de leur humilité sociale. On affecta de les traiter en " petits grimauds d'école " qui ne sauraient sans outrecuidance réclamer des égards anticipés. Et, invités à faire à neuf heures du matin la preuve de leur virtuosité vocale, les malheureux chanteurs purent se convaincre, en effet, qu'ils avaient moins de droits que de devoirs et que les susceptibilités d'un larynx endormi n'étaient permises qu'à leurs juges. Mille vexations de ce genre entreprirent d'abattre leur superbe. Sous le plus pyrrhonien des tyrans on vit triompher les plus stoïciennes vertus.

Suivant la loi commune, ce mouvement de réaction dépasse son but. La distinction que l'on prétend ainsi établir entre l'état d'élève et celui d'artiste est bien souvent arbitraire et ne s'applique pas à tous les cas particuliers. Pour les candidats des classes d'opéra-comique et d'opéra, elle est assez puérile. Du disciple d'Isnardon au pensionnaire de Carré il n'y a que l'épaisseur d'un communiqué officiel au courrier des théâtres et l'on sait que la Comédie Française ne croit pas indigne de sa gloire de faire appel au talent et à l'expérience de jeunes tragédiens ou comédiens qui, une fois par an, dépouillent leur pseudonyme d'artistes, pour venir conquérir au Conservatoire un accessit ou un prix récompensant leur labeur d'élèves. Vouloir établir une incompatibilité absolue de traitement entre les uns et les autres ne va pas sans quelque injustice et risque de fausser certaines épreuves.

Je n'ai pas noté non plus une bien sensible amélioration dans la méthode de répartition des invitations, méthode qui devait assurer le recrutement de ce public idéal vainement attendu les années précédentes à l'Opéra-Comique aussi bien qu'à l'Odéon. J'ai constaté au contraire une fois de plus, l'invraisemblable ignorance dont témoignent les fonctionnaires chargés de distribuer les coupons multicolores symbolisant les émotions nuancées de ces réjouissances nationales. J'ai retrouvé aux meilleures places les plus inattendus des témoins, et consolé à la porte du paradis sévèrement gardée par un archange en livrée maint " ayant-droit " pleurant sur son injustifiable exil. Dans la salle, les inamovibles dames compétentes annotaient fiévreusement leurs programmes, pointaient les concurrents, encourageaient leurs favoris de la voix et du geste, compromettaient les chances d'un outsider en

couvrant rageusement la sonnette présidentielle des salves intempestives de leurs applaudissements et soulignaient les fautes de lecture d'exclamations alternativement ironiques et apitoyées. Les décisions du jury furent accueillies, comme toujours, par des protestations indignées lorsqu'elles s'écartèrent du referendum de la salle. Les lauréates furent aussi nerveuses que de coutume et les évincées aussi irritables. Rien de nouveau vraiment sous le soleil impitoyable qui est toujours le premier invité de cette annuelle solennité.

Aucun changement d'ailleurs dans les résultats esthétiques de la nouvelle discipline. Les classes ont mûri leur moisson habituelle sans aucun imprévu. Les instrumentistes nous ont étonnés une fois de plus par leur virtuosité supérieure et leur solide éducation musicale, les chanteurs, par leur inexpérience technique et leur ignorance artistique. Le choix des morceaux de concours est toujours aussi surprenant : les aspirants comédiens ou tragédiens lyriques détaillent avec âme une scène du *Tribut de Zamora* ou de *la Petite Fadette*. Pour des motifs supérieurs qui échappent à la myopie des assistants, certains dénis de justice semblent s'accomplir sous nos yeux : sévérité impitoyable à l'égard du baryton Feiner, indulgence héroïque en faveur du soprano Arcos. Certains élèves bénéficient dès leur première comparution, d'une ordonnance de non-lieu et d'une levée d'écrou immédiate, d'autres voient prolonger sans raison apparente leur détention ou leur interdiction de séjour. C'est, vous dis-je, le jeu habituel où tout n'est pas laissé au hasard mais où tout n'est pas non plus facilement explicable. Et l'on résisterait mal à une certaine inquiétude si la certitude de l'équité future des jugements du public ne nous induisait en philosophie résignée.

Il semble bien, cependant, que le Conservatoire ait tort de croire à l'éternité de ses méthodes d'enseignement et de se désintéresser de l'évolution contemporaine. Son Conseil supérieur ne paraît pas s'en douter : ses membres ne sont pas, en effet, tous aussi jeunes que le Directeur de la maison et n'admettent pas volontiers la notion de progrès. Là encore, la vie interviendra pour remettre les choses au point. De gré ou de force, les éducateurs de la jeunesse musicale devront répondre aux exigences des aspirations modernes. Nous arrivons à l'heure où l'art contemporain, après une généreuse production, éprouve le besoin de classer, d'ordonner et d'analyser ses richesses : des théories vont naître, des traités vont s'élaborer, on va enfin se préoccuper d'harmoniser l'organe à sa fonction. Le Conservatoire ne pourra pas échapper à cette irrésistible poussée et devra accueillir des classes et des idées nouvelles.

Déjà, en dehors de lui, des établissements privés, véritables laboratoires d'esthétique, mènent à bien de très curieuses expériences. Des écoles travaillent, sur des données inédites, à enrichir notre pédagogie de sciences neuves dont les premières découvertes ont pris l'importance de scientifiques révélations.

L'une d'elles vient de nous livrer un trésor. Nous ne saurions examiner avec assez de respect ce lingot d'or pur dont, un jour ou l'autre, nos institutions d'Etat ne manqueront pas de nous frapper la monnaie.

L'Ecole Française de Gymnastique Rythmique, dirigée par Jean d'Udine

avec cette fougue, cette foi et cette violence passionnée qu'il apporte à tous les actes de sa vie intellectuelle, vient de donner cinq séances de démonstrations techniques et de réalisations plastiques tout à fait remarquables. On sait qu'aux principes de Jaques-Dalcroze, inventeur du système, le critique-théoricien du " Courrier Musical " a apporté les magnifiques développements que l'on pouvait attendre d'un professeur doué à la fois d'une imagination volcanique et d'un minutieux esprit d'analyse, aussi prompt à enfoncer ses éperons aux flancs de la Chimère qu'à découvrir les lois secrètes du Rythme universel et à codifier le subconscient. Le masque étrange du Gymnasiarque nous dénonce cette dualité cérébrale assez rare. Comme ces cathédrales qui, commencées dans un style s'achèvent dans un autre et sur une crypte romane érigent des nefs gothiques, le visage de Jean d'Udine nous fait un double aveu. Sa mâchoire volontaire, son menton têtu et ses lèvres minces filtrant une voix sarcastique sont d'un critique amer tandis que sa chevelure, son front qui se ride au passage de la pensée comme un lac sous l'orage et ses yeux aux prunelles voraces, si ardents qu'on a du les museler d'un binocle, sont d'un poète et d'un apôtre. La face de cet esthète-mathématicien a la structure schématique d'une fraction au dénominateur de scepticisme et au numérateur d'enthousiasme.

Rien d'ailleurs n'est plus troublant qu'une de ses causeries familières où s'entrelacent et se contrepointent les axiomes les plus surprenants, où s'énoncent des préceptes audacieux que certains spectateurs prennent pour des paradoxes et qui ne sont que des allusions raisonnées à des conquêtes scientifiques parfaitement établies, à des colonisations lointaines et méthodiques de cet explorateur solitaire. Il a, en effet, découvert, pacifié, organisé et annexé de vastes territoires intellectuels situés aux confins de la spéculation, au-delà des frontières de la musique, de la sculpture et de la danse, et il en rapporte avec simplicité des récits mirifiques et des souvenirs hallucinants. Il faut voir avec quelle désinvolture il entretient ses auditeurs, vaguement inquiets, de la musicalité des rosaces de cathédrales, du temps fort d'un meneau, des rythmes syncopés de l'architecture de la Renaissance et des harmonies consonnantes qui dans l'art du vitrail unissent indissolublement telle couleur déterminée à tel point cardinal !... Il se meut avec une parfaite aisance dans ce domaine des synesthésies dont les humbles mortels n'osent pas encore franchir le seuil et, semblable à quelque héros de Wells, mène une existence normale au sein des anticipations les plus vertigineuses.

Le miracle est qu'il n'y vit pas seul. Autour de lui s'agitent des êtres de demain ; il est le patriarche d'une tribu de créatures souples et silencieuses qui se vêtent de courtes tuniques flottantes, savent d'harmonieux secrets et font avec leurs membres nus de merveilleux gestes d'incantation. A son appel, on les voit s'élancer sur la piste du cirque comme des pouliches bien dressées et nouer leur ronde savante : debout, au centre de l'arène, la chambrière métrique en main, poussant des " Hop, hop ! " impératifs pour transformer l'amble en trot relevé et le pas espagnol en petit galop de chasse, l'Ecuyer du Rythme conduit cet étonnant carrousel. C'est merveille de contempler ces dociles traductrices d'une langue

mystérieuse inscrivant dans les airs les signes de la nouvelle Kabbale, extériorisant avec une admirable précision l'infrastructure rythmique d'une phrase musicale, possédant une sorte de vision radioscopique de la mélodie leur permettant d'en silhouetter instantanément l'invisible ossature, d'en dessiner les contours secrets et d'en marquer les accents sans l'ombre d'une hésitation. Et nous assistons bientôt aux prouesses de la haute-école : des problèmes ardus, soufflés par des spectateurs cruels, des énigmes perfides sont proposés au piano et résolus instantanément par vingt adolescentes infaillibles s'avançant d'un pas victorieux, la ligne de leur jeune corps en élan fièrement développée sous la chlamyde légère qui leur prête la noblesse de ces figures de proue dont les seins orgueilleux divisent les vagues. Innocentes bacchantes, ces jeunes filles aux bras purs cueillent les grappes invisibles des accords et foulent joyeusement de leurs beaux pieds nus la vendange sonore.

Et le jeu divin s'exalte : les écharpes mélodiques se nouent, se dénouent et s'entrecroisent avec une frénésie sacrée. Les valeurs, soudain, sont devenues des êtres animés et palpitent sous nos yeux. Réveillées de l'enchantement qui les desséchait et les condamnait à l'apparence de petits signes rébarbatifs, les notes ressuscitées dansent comme des korrigans sous la lune. La logique, la rigueur mathématique et la plus immatérielle beauté s'unissent alors dans une synthèse véritablement miraculeuse. Cette jeune femme au profil pâle qui traverse à pas comptés l'essaim de ses compagnes, c'est une blanche nonchalante qui porte dans la lyre de ses bras le fardeau précieux d'une gerbe d'accords, ces brunes jeunes filles au pied alerte sont les quatre noires qui cloisonnent la mesure et distribuent symétriquement les accents harmoniques et cette espiègle fillette qui bondit au milieu d'elles et fuit rapidement sur la pointe des orteils, ses cheveux envolés au vent de la course, n'est-elle pas une double-croche vivante escaladant les portées, franchissant les barres de mesure et laissant flotter au sommet de sa hampe svelte sa souple flamme géminée ?...

En vérité, à ce moment où la musique s'extériorise glorieusement et où le Rythme, maître du temps, s'empare également de la royauté de l'espace, Jean d'Udine, grave et sourcilleux, disciplinant un triolet turbulent ou gourmandant un grupetto paresseux, a la majesté d'un démon romantique présidant en quelque Walpurgis aux ébats d'une troupe d'elfes ou de feux-follets. Le temps est sans doute prochain où ces interprétations visuelles n'apparaîtront plus à nos esprits sous cet aspect surnaturel et où ces merveilleux exercices, en usage dans toutes les écoles d'art, ne représenteront pour nos enfants qu'un degré de plus dans la science de la dictée musicale ; bientôt, sans doute, le solfège plastique sera de pédagogie courante et formera la base de tout enseignement rationnel de la musique. Qu'il nous souvienne alors du rôle décisif qu'auront joué dans cette heureuse orientation le fondateur de l'Ecole de l'Avenue des Ternes et ses premières élèves. Et lorsque la scolarité aura dépouillé de leur prestige poétique des réalisations si séduisantes gardons un souvenir reconnaissant à l'artiste qui pour nous intéresser plus sûrement aux découvertes du théoricien nous a conduits, une nuit, dans la clairière où dansaient les fées !...

EMILE VUILLERMOZ.

LES REPRÉSENTATIONS LYRIQUES FRANÇAISES DE L'ALHAMBRA

L'attention des musiciens fut attirée, pendant la première quinzaine de juin, par ce qu'on appelle " une tentative intéressante et digne de tous les encouragements ". Il faut remarquer que l'on applique le plus souvent ces expressions aux choses qui réussissent mal, et l'on a quelque tristesse à constater que cet usage n'est point démenti par les *Représentations lyriques françaises* dont nous voulons parler.

" Hélas ! que j'en ai vu dormir de Prix de Rome... " a dit, à quelque chose près, un barde notoire. Il est vrai, en effet, qu'il y a une quantité de " Prix de Rome ", jeunes ou vieux, dont on ne connaît pas les ouvrages. " Ils dorment ! " dirait *Fervaal* ; n'entendez point par là, pourtant, que les auteurs soient inactifs : un tel reproche s'adressant au " Prix de Rome " de 1899, M. Edmond Malherbe, lauréat de plusieurs concours de composition, auteur de " tableaux symphoniques " naguère remarqués et d'une somme respectable de drames ou de comédies lyriques, sans compter le reste, serait d'une singulière injustice. De cet imposant bagage d'œuvres inédites, M. Malherbe a extrait trois spécimens assez différents pour les faire représenter au théâtre de l'Alhambra. Etant Français, il était par définition de ceux dont on ne s'occupe pas en notre siècle d'exotisme effréné ; étant " Prix de Rome " il ne réussissait à se faire recevoir et jouer par aucun théâtre, subventionné ou non. Et cela eût pu durer indéfiniment si ce musicien, assurément bien doué, n'avait en quelques semaines loué une salle, recruté un orchestre et une troupe d'artistes, dessiné et commandé des décors, préparé un matériel, publié des partitions, conduit des répétitions et, finalement, organisé du tout au tout, avec une rare confiance, une persévérance inlassable et la collaboration de quelques amis dévoués, ces *Représentations lyriques françaises* qui ont réveillé, huit soirs durant, les échos wagnériens de l'antique salle du Château d'Eau, devenue Alhambra depuis les grandes auditions conduites par Alfred Cortot.

Car il était écrit que Wagner serait encore de l'affaire. Ce sont effectivement de véritables " motifs conducteurs " (parlons français !) qui s'offrent à nos yeux sur les programmes ou les partitions, et à nos oreilles ensuite, lorsque nous entendons *Madame Pierre* ou *l'Emeute*, sinon *Cléanthis* elle-même.

Et ceci n'est point en soi une critique, car nous avons souvent pu constater que le système consistant à donner une valeur représentative déterminée à certaines formes thématiques préétablies — système fort improprement qualifié " wagnérien " — est une condition à peu près nécessaire de l'*ordre* qui s'impose à toute composition musicale intelligible. Si l'on admet, ce qui est peu contesté par les gens sérieux, que les mêmes causes produisent d'ordinaire les mêmes effets, il n'est ni mystérieux ni " wagnérien " d'en inférer que les mêmes thèmes tendent naturellement à s'appliquer aux mêmes sentiments et aux mêmes circonstances dramatiques, sinon aux mêmes personnages.

Donc, pour s'être conformé, comme quelques devanciers illustres quoique peu ou point " Prix de Rome " (Monteverde, Rameau, Gluck, Grétry, Weber, Berlioz, etc.), à ce principe excellent et aussi ancien que la musique, M. Malherbe semble avoir voulu aller au devant de l'invective usuelle de " wagnérien ". De même que, pour avoir choisi le sujet de *Madame Pierre* dans la vie ouvrière parisienne, il s'est par avance désigné comme un simple plagiaire

de *Louise* : son principal personnage n'est-il pas, par une insigne malechance, un charpentier ?

Toutefois, là s'arrête, croyez-le bien, l'analogie de l'auteur de *Madame Pierre*, de *l'Émeute* et de *Cléanthis* avec celui de *Louise* d'une part ; et de l'autre avec celui — un peu peu plus haut placé dans la hiérarchie de l'art — de *Parsifal.*

Du choix des sujets nous retiendrons seulement une chose : un désir à peine dissimulé de se mettre en contradiction avec les meilleures traditions du théâtre musical. La musique apportant en effet aux actions dramatiques un élément purement idéal emprunté à l'imagination ou à une sorte de convention artistique qui s'éloigne de la réalité, on tend de plus en plus à reconnaître la nécessité d'un recul, dans le temps ou dans l'espace, pour éloigner de nous les scènes ou les personnages destinés à recevoir ce commentaire sonore, irréel par lui même. Tout incident, tout détail qui appelle dans l'esprit de l'auditeur une vérification immédiate dans le domaine réel, prosaïque, de l'existence quotiienne interrompt le charme, l'illusion que l'on demande à la musique plus encore qu'à la déclamation pure. Dans les sujets légendaires ou historiques, déjà *lointains* par le temps ou par le lieu où ils sont situés, ces vérifications brutales sont rares ou passagères : c'est le ténor trop gros, le décor par trop insuffissant ou tel autre détail secondaire qui nous rappelle, malgré nous et par instants seulement, à la fâcheuse réalité : du moment que les personnages expriment des sentiments vrais dans un langage dont nous ne pouvons contrôler l'absurde invraisemblance puisqu'il n'est censé appartenir ni au temps ni au lieu où nous vivons, nous n'en demandons pas davantage : et nous nous associons à la douleur d'Iphigénie ou de Bérénice, sans songer que nulle jeune femme de l'antiquité ne chanta jamais du Gluck ou du Magnard pour exprimer cette douleur.

Mais si l'on substitue à ces entités de convention l'ouvrière qui vient raccommoder notre linge, si l'on nous la montre dans son banal logis contemporain, avec un gros homme mal soigné tel que ceux que nous coudoyons dans les gares du " métro ", tout nous rappelle que cette ouvrière n'a point un tel langage, que ce gros homme ne chante pas ses passions sur une musique de cette espèce. Et quand par surcroît cet homme ou cette femme nous parleront de " faubourg ", de " dire de bêtises ", de " soupe toute chaude " ou de " quittance de loyer ", nulle musique, si belle qu'elle puisse être, ne subsistera devant cette effroyable trivialité.

Or, si ces quelques extraits pris au hasard dans *Madame Pierre* suffisent à donner une idée de cette littérature, que sera-ce pour l'*Émeute* où nous entendons parler de " revendications ", de " diminution des heures de travail ", de " renouvellement du matériel " etc. ? Telle est pourtant la nature des obstacles que M. Malherbe semble avoir voulu accumuler contre sa propre musique ; quoi d'étonnant dès lors à ce qu'il s'y soit brisé lui-même ?

Non certes que cette musique soit triviale, vulgaire ou simplement inférieure : sa caractéristique est plutôt la complexité harmonique et la surcharge des dessins sans cesse entrecroisés ou superposés. On y discerne, surtout dans *Madame Pierre*, une ligne principale souvent assez élégante quoique indécise au point de vue tonal, parfois même quelques élans lyriques de bon aloi, comme dans les dernières pages du deuxième et du quatrième actes, très supérieures au reste de l'ouvrage. Malheureusement, ces éclaircies sont rares ; et il est pénible de constater que dans l'*Émeute* — plus récente de huit ou neuf ans — elles sont introuvables. Malgré les qualités de la déclamation, dont les accents sont justes et assez habilement gradués, la persistance des harmonies étrangères à toute tonalité, la sonorité presque ininterrompue d'un quatuor excessif par lui-même et par l'absence de toute nuance engendrent une véritable " monotonie " ou " monochromie par excès ", tout aussi fastidieuse à la longue que cette " platitude par défaut " à laquelle nous ont habitués les plus grossiers italiens et leurs imitateurs.

On a beaucoup parlé d'une certaine *fugue* ayant pour sujet un " air de beuglant " et destinée

à servir de soutènement à presque tout le troisième acte de *Madame Pierre :* l'écriture de cette fugue nous montre en M. Malherbe un musicien rompu aux travaux de superposition contrapontique, de renversement, de rétrogadation, d'augmentation, etc.; et cela vaut bien quelque chose. Mais le drame violent, dont les péripéties se déroulent pendant que cette fugue retient notre attention, passe au deuxième plan : il devient même inexistant au point de vue musical. Et l'on est assez surpris de voir un musicien de la valeur et de la conscience de M. Malherbe se contenter ici de placer tant bien que mal les répliques fort importantes de ses personnages sur de simples tenues de dominante *quasi recitativo*, telles que les employèrent sous le qualificatif de *passetto*, les Italiens, inventeurs de l'*Opéra-buffa*. Il en résulte un défaut d'homogénéité senti confusément à l'audition et vérifié sans conteste à la lecture, ce qui explique l'insuccès relatif de cet " acte du beuglant " bien fait par ailleurs pour être le " clou " de la partition.

Il y a moins à dire de *l'Emeute* dont la musique se réduit, plus encore que celle de *Madame Pierre*, à quelques cris violents, toujours excellents comme accentuation, mais exprimant sans répit un état de paroxysme rebelle à tout lien mélodique ou tonal. L'élément thématique est fourni principalement par le *Dies iræ*, la *Carmagnole* et surtout l'*Internationale* assez heureusement rehaussée d'harmonies plus riches que ne le comporterait par définition cet appel au " prolétariat ". Ces airs connus viennent ponctuer le dialogue ; une allusion à la troupe est soulignée par quelques mesures de la marche de *Sambre-et-Meuse* ; mais avec la meilleure volonté, on ne peut voir là que des indications sommaires et non une véritable *composition.*

Revenu à une appréciation plus vraie des nécessités du théâtre, M. Malherbe a écrit la petite partition de *Cléanthis* sur un sujet comique analogue, comme cadre et comme époque, à celui de *Phryné* : c'était plus sage ; et, n'eût été la hâte qui se sent trop en mainte page de cette œuvre, l'auteur aurait pu atteindre ici beaucoup mieux l'effet qu'il cherchait. Pourquoi faut-il qu'il ait volontairement supprimé l'élément le plus favorable à la musique et à la comédie dans cette petite pochade: le chœur ? Par un autre effet de la contradiction inhérente à ce curieux esprit, son *chœur* parle au lieu de chanter. C'est plus vite fait pour terminer la partition, mais nous croyons que c'est bien là le seul avantage ; car ces choristes qui parlent à tort et à travers n'ont d'autre effet que de gêner le dialogue et la musique, sans même se faire mieux comprendre que des choristes ordinaires qui, selon l'usage, chanteraient mal et joueraient bêtement.

En résumé, la personnalité singulière de M. Malherbe nous apparaît un peu comme un paradoxe vivant. Il est bon qu'il y ait des musiciens de talent, qui, comme lui, ne se résignent pas à attendre indéfiniment le bon plaisir ou la fantaisie des chefs d'orchestre et des directeurs de théâtre, qui luttent contre certaines tendances des éditeurs de musique, qui forcent l'attention par des moyens inusités, osés, agressifs même. Mais on ne doit jamais oublier que de tels efforts ne sont bienfaisants que dans la mesure où ils servent de leçon. C'est aux auditeurs éclairés, aux musiciens avertis, aux critiques consciencieux qu'il appartient de dégager des faits cette leçon, dont les auteurs eux-mêmes devraient être les premiers à profiter. Il y a chez M. Malherbe assez de talent, d'habileté technique et de volonté, pour qu'il puisse recueillir de son essai de *Représentations lyriques françaises*, des sympathies rares qu'il a rencontrées et du genre d'obstacles qui ont entravé son succès, un précieux enseignement.

De ces obstacles, les uns sont normaux, inhérents aux erreurs et aux passions qui font dévier sans cesse les meilleurs élans de notre vie artistique : il faut les déplorer, y remédier dans la mesure du possible ; mais les autres sont imputables aux œuvres, au mauvais choix de de leurs sujets, qui choquent l'élite sans satisfaire aucunement le vulgaire, aux moyens musicaux disproportionnés, excessifs, artificiellement dramatiques sans être véritablement expressifs,

à une certaine obstination dans un système d'écriture surchargée sans puissance, compliquée sans variété, modulante sans ordre ni méthode.

Ce sont ces obstacles-là sur lesquels il faut que l'auteur réfléchisse, car le pouvoir de les aplanir est en lui, et en lui seul. Son amour du paradoxe s'est manifesté jusqu'en un tout petit détail technique : la suppression des accidents à la clé sur ses partitions, dans une foule de passages fort éloignés de la tonalité d'*ut*. Sans vouloir tirer de ce fait très particulier une conclusion trop générale, il est permis d'y voir une vérification supplémentaire de la caractéristique de M. Malherbe ; et l'omission de ces *armatures*, parfois gênantes pour l'exécutant mais tutélaires pour le musicien, représente fidèlement, si même elle ne l'aggrave pas, cette tendance à l'anarchie tonale qui désorganisera, peu à peu, s'il n'y prend garde, toute l'intelligence musicale exceptionnellement bien douée de M. Edmond Malherbe.

AUGUSTE SÉRIEYX.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

On sait que dans sa dernière réunion, après avoir entendu l'éloquent plaidoyer de son Président, M. le Comte G. Chandon des Briailles, le Comité de la Société Française des Amis de la Musique avait décidé de prêter son appui et son patronage à la Société Musicale Indépendante. La S. M. I. a organisé deux concerts d'orchestre qui ont obtenu le plus légitime succès.

L'heureuse composition des deux programmes donnait vraiment toute sa portée à l'encouragement accordé par notre Société à un jeune groupement représentant les caractéristiques de l'art contemporain et réunissant, sous la présidence d'un Maître universellement respecté, les jeunes compositeurs qui sont les plus sûrs espoirs de l'école moderne. L'intelligent éclectisme de la S. M. I. nous a permis de faire un geste réellement utile et fécond. Nous avons eu conscience de contribuer efficacement à la réalisation d'aspirations généreuses et d'avoir consacré toute une évolution significative en unissant notre effort à celui de quelques artistes dont l'indépendance — titre oblige ! — ne saurait désormais être mis en doute.

La presse a été unanime à constater le grand succès de ces deux concerts. Les louanges qui ont été adressées aux Amis de la Musique leur ont été très sensibles. Ils ont conscience d'avoir accompli leur tâche puisqu'ils ont servi en cette circonstance la cause de la justice et celle de la beauté.

De nombreux projets sont à l'étude qui seront discutés, dès la rentrée, au cours des premières réunions. Les programmes de nos nouveaux concerts réserveront quelques surprises heureuses à nos membres.

G. C.

Au milieu des nombreuses et assez peu significatives manifestations musicales qui ont encombré l'arrière-saison parisienne, trois concerts importants méritent d'être signalés et retenus : le concert d'orchestre de la *Société Nationale* et les deux concerts de gala, également avec orchestre, de la *Société Musicale Indépendante*.

On sait que ces deux Sociétés apportent à la glorification de la musique contemporaine une émulation qui frise la concurrence. Le zèle de ces deux sœurs à remplir leurs devoirs artistiques a quelque chose d'agressif qui divertit la galerie mais ne peut que profiter grandement à l'art. La cadette déploie, pour faire oublier sa jeunesse, une audace, une activité et une énergie inlassables et l'aînée, réveillée de la somnolence qui l'assoupissait sur ses lauriers anciens, se voit contrainte en présence du danger menaçant, de reprendre les armes et de s'engager sur le sentier de la guerre. Les initiés s'amusent déjà à planter sur la carte musicographique de France de petits drapeaux jalonnant la marche des deux armées. On parle d'escarmouches, de défaites partielles, de défections, d'espionnages, de trahisons, de mouvements tournants, de projets d'armistice, de traités de paix, d'annexions et d'alliances !... Et les compositeurs, dont la stratégie est plus simple, se contentent de remercier les dieux de cette bienheureuse rivalité et font recopier tous leurs manuscrits en double exemplaire afin de les présenter en même temps aux deux comités.

Cette année la *Nationale* ouvrit le feu avec un beau concert d'orchestre réunissant les noms de Coindreau, Jean Cras, Gabriel Grovlez, Pierre de Bréville et Albert Roussel. Et voici de quoi déchaîner les commentaires des musiciens qui connaissent bien les " groupes ", les commissions et les sous-commissions de la Chambre musicale. Ce concert affiche en effet un programme de concentration. Car si Albert Roussel, Coindreau et de Bréville ont toujours témoigné à la Société présidée par Vincent d'Indy une affection et une fidélité inébranlables, Jean Cras a récemment recueilli à la S. M. I. des applaudissements schismatiques et Gabriel Grovlez — proh pudor ! — appartient au comité même de la Société rivale !

Le plus vif succès accueillit cette profession de foi conciliante et le public qui se tient sagement à l'écart de ces mesquines querelles de partis, vota l'ordre du jour de confiance. Les œuvres exécutées étaient pourtant d'inégale valeur. On s'accorda à reprocher à M. Coindreau sa tendresse pour les sujets pittoresques que justifient mal sa technique trop sévère et son mépris de toute fantaisie harmonique ou instrumentale. Le bonapartisme de sa Revue Nocturne est d'un sociologue plutôt que d'un peintre militaire. Les mélodies de Jean Cras ont séduit par leur souplesse et leur finesse d'écriture, celles de Pierre de Bréville par la gravité de leur émotion. La Vengeance des Fleurs de Grovlez développe avec tous les artifices et toutes les élégances caractéristiques du langage orchestral contemporain un thème littéraire que Bruneau avait déjà traité avec des moyens très différents dans sa partition de la Faute de l'Abbé Mouret.

Mais les Evocations d'Albert Roussel rallièrent tous les suffrages. Par la simplicité de sa pensée, l'originalité de sa forme, par une sorte d'émotion à la fois directe et contenue Roussel s'impose à l'admiration de tous les musiciens. Ses " Evocations " notes vécues d'un voyage en Extrême-Orient ont permis à ses qualités rares de s'épanouir une fois de plus dans tout leur éclat. L'exécution orchestrale sous la direction de l'excellent Rhené-Bâton fut sans reproches. Le concours de MM. Carbelli et Mallet, de Mmes Croiza, Ticier et de Fourcault contribua à rehausser encore le niveau artistique de ce concert qui comptera parmi les plus remarquables de la sympathique Société.

Piquée au jeu la *S. M. I.* se surpassa. Forte de l'appui des Amis de la Musique, elle donna non pas un mais deux concerts avec chœurs et orchestre. Fidèle à son programme et à son titre, elle proclama de toutes ses forces l'indépendance du territoire esthétique et la réalisa méthodiquement. Ses deux affiches étaient un véritable résumé de l'histoire musicale française de ces dernières années. L'ordre chronologique n'y était pas absolument respecté mais il était facile de le rétablir entre le Prélude mystique et astral qu'Erik Satie écrivit avec d'extraordinaires accords qui sont autant de prophéties et que Roland Manuel instrumenta avec la plus respectueuse circonspection; entre les Vendanges de Charles Kœchlin, œuvre d'une couleur, d'une force et d'une musicalité supérieures, tableau de maître qui échappe à toutes les catégories d'écoles et à tout classement dans le temps; entre le gracieux chœur post-debussyste d'Ermend-Bonnal, l'agréable et encore inexperte scène lyrique de Jacques Pillois, la massive, touffue, écrasante Symphonie de Ladmirault, musicien de génie qu'égare la plus criminelle des disciplines intellectuelles, la très fine, très alerte et très humoristique Pastorale que Léon Moreau écrivit à la gloire du saxophone-alto, parfaitement digne de cet hommage et de cette réhabilitation à en juger par l'éblouissante virtuosité de son interprète, M. Combelle; entre la Cathédrale de Jean Huré, scène d'une émotion intense, d'une beauté sonore et expressive incomparable qui nous donne le plus vif désir d'entendre l'œuvre entière, et entre le Martyre de Saint Sébastien de Claude Debussy.

L'exécution intégrale de cette partition constituait le clou de ces deux concerts. Ecrasée par une mise en scène trop généreuse, par une représentation entourée d'incidents que l'on n'a point oubliés, la dernière œuvre de Debussy n'avait pas été comprise lors de la création. Notre Revue fut même un des seuls organes où pleine justice fut rendue à cette œuvre admirable au lendemain de son apparition. En l'isolant du théâtre et en concentrant sur son adorable commentaire l'attention des auditeurs, la *S. M. I.* a véritablement révélé cette musique à plus d'un debussyste soudain rempli de confusion. Le mysticisme le plus délicatement littéraire, l'affectation la plus suavement quattrocentiste et la sincérité la plus passionnément humaine s'unissent dans ce vitrail musical avec un charme impérissable pour qui en a pénétré l'harmonieux secret. Jamais l'art de Debussy n'avait été plus grave, plus doux et plus profond sous une apparente candeur d'expression. Cette partition va maintenant entrer glorieusement au répertoire des concerts symphoniques : elle y connaîtra le plus durable succès. Elle ne saurait toutefois y retrouver une exécution supérieure à celle du second concert de la *S. M. I.* La ferveur de M. Inghelbrecht qui la dirigeait au rythme de son cœur, la qualité exceptionnelle des chœurs et de l'orchestre, un fluide de chaude sympathie qui circulait entre la scène et la salle conquise, tout contribua à créer une heure d'exaltation inoubliable et à baigner l'œuvre entière d'une atmosphère propre à en développer toute la séduction. Pouvoir créer pour certaines œuvres d'avant-garde cette précieuse ambiance si favorable à leur compréhension, voilà le plus beau titre de gloire d'une Société telle que la *S. M. I.* D'y être parvenue maintes fois déjà en créant telles pages maintenant célèbres de Fauré, Debussy, Ravel ou Florent Schmitt, elle peut tirer un légitime orgueil.

G. K.

Notre Enquête sur le Théatre musical belge

Nombreuses nous sont venues les réponses à notre questionnaire d'enquête. La plupart des musiciens belges jouissant de notoriété ont voulu nous donner une opinion. Certes, beaucoup, en raison de la situation qu'ils occupent ou convoitent, ont cru devoir garder une réserve prudente. L'expression de la vérité est difficile à qui ménage les susceptibilités. Toutefois, certains ont osé dire ce que chacun, par devers soi, pense vraiment. Nous écouterons les uns et les autres, et dégagerons les conclusions de l'ensemble des appréciations émises, dont nous commençons aujourd'hui la publication.

* * *

Nous avons posé les questions suivantes :

I. — Les musiciens belges ont-ils beaucoup écrit pour le théâtre depuis 20 ans ?

II. — Estimez-vous qu'il existe un art lyrique vraiment belge ?

III. — A quelles causes attribuer le silence où restèrent plongées la plupart des œuvres théâtrales de nos compositeurs ?

IV. — Comment expliquer le peu de succès que trouvèrent jusqu'à ce jour celles qui furent représentées (sur les scènes nationales du moins) et l'indifférence du public à leur égard ?

V. — Pourquoi les tentatives faites pour mettre en lumière les œuvres lyriques belges, tel le concours d'Ostende, par exemple, ont-elles toujours échoué ?

VI. — Les œuvres lyriques nationales ne seraient-elles pas viables ?

VII. — Quelles mesures seraient capables de porter remède à cet état de choses — d'attirer l'attention du public sur l'effort de nos musiciens — en assurant la représentation et l'édition de leurs œuvres ?

* * *

Réponse de M. **Edgar Tinel,** *directeur du Conservatoire Royal de Bruxelles.*

Cher Monsieur René Lyr,

Vous connaissez l'argument juridique : " Nul ne peut être juge dans sa propre cause ".

Quoique ma part de collaboration dans le répertoire du Théâtre musical belge soit fort minime, cet argument m'atteint et m'impose le devoir de me récuser et de décliner l'invitation que vous me faites l'honneur de m'adresser.

Mon opinion en la matière ne saurait avoir d'autre valeur que celle, purement négative, d'une réclame *pro-domo.* Veuillez agréer, cher Monsieur René Lyr, la cordiale expression de mes sentiments les plus distingués.

EDGAR TINEL.

Œuvre théâtrale d'Edgar Tinel : *Katharina*, 3 actes (1909).

Maître Tinel est trop modeste. Ses oratorios St *Franciscus*, Ste *Godelieve ont des accents dramatiques qui en font, malgré leur titre, des œuvres de théâtre. Ils ont contribué à la réputation de la musique belge à l'étranger plus que n'importe quelle œuvre peut-être.*

Réponse de **Paul Gilson**, *inspecteur de l'Enseignement musical en Belgique.*

I. — Plus de 40 opéras nouveaux ont été représentés en Belgique depuis 20 ans : à Bruxelles, à Anvers, à Liége, à Gand, à Mons, à Ostende, à Namur... Les opéras restés inédits doivent être très nombreux. L'on compte en Belgique plus de 300 compositeurs de musique ayant quelque renom, et l'on peut admettre, sans trop d'exagération, qu'au moins la moitié de ces 300 compositeurs ont " en portefeuille ", une ou plusieurs œuvres lyriques. Voici bien 24 ans que j'entends parler de la *Freya* de M. Raway. M. Paul Lagye a composé, paroles et musique, 3 drames lyriques dont aucun n'a vu le feu de la rampe.

II. — ? ? ? Ceci demande une étude *sérieuse*. Qui la fera ?

III. — Méfiance des directeurs envers toute pièce nouvelle, — méfiance justifiée par le four toujours possible. Absorption, par la mise sur pied d'œuvres étrangères (le plus souvent imposées) du peu de temps laissé par les travaux du répertoire.

IV. — Enfin, l'évidente maladresse de la plupart de nos auteurs, tant librettistes que musiciens (peut-être cette maladresse n'est-elle, au fond, que de la naïve honnêteté ?). L'optique théâtrale ? On ne l'a guère, chez nous. Des livrets comme la *Fiancée de la mer* et *Rhéna* sont peu fréquents.

V. — Les paragraphes III et IV répondent à cette question, il me semble ?

VI. — Nous n'en savons rien encore.

VII. — Instruire le public, qui est resté presque entièrement ignorant de l'évolution musico-théâtrale. Et... payer la casse ! (Cela coûte cher : représenter un opéra, avec les exigences croissantes du public en matière de mise en scène, décors, etc.) Mais qui la payera ?

Œuvres théâtrales de Paul Gilson :

Princesse Rayon de Soleil : 4 actes avec Pol de Mont.
Les Aventuriers : 1 acte avec J. Elslander.
Gens de mer : 2 actes avec G. Garnir d'après V. Hugo.
Liefdebloem : 5 actes avec Ducatillon.
Alvar : 3 actes avec Emmanuel Hiel.
La Captive : ballet avec L. Solvay.
Légende rhénane : ballet avec L. Solvay.

En préparation :

Légende flamande : avec Wilhelm Gyssels.
Thourandocte : 4 actes avec René Lyr.
L'Ile lointaine : 1 acte avec René Lyr.

Paul Gilson nous paraît vaguement ironique ! Sans doute est-il la première victime de la situation faite à nos musiciens, situation que nous voulons mettre en lumière, pour la stigmatiser et si possible y indiquer remède. Princesse Rayon de Soleil, Gens de Mer, La Captive, *pour ne citer que ces trois, sont de puissantes et belles œuvres, parfaitement viables, de l'avis unanime. Malheureusement, si Paul*

Gilson est le compositeur belge dont la personnalité s'est, le plus vigoureusement accusée, s'il est en vérité, celui dont l'œuvre touffue porte caractère le plus largement autonome, lui-même manqua toujours un peu du vouloir actif à s'insurger, et à combattre l'indifférence et la veulerie générales.

Réponse de **Emile Mathieu,** *directeur du Conservatoire Royal de musique de Gand.*

I. — Toutes proportions gardées, le théâtre musical est, me semble-t-il, plus fécond en Belgique que partout ailleurs.

II. — Nous avons des compositeurs qui s'inspirent du folklore flamand, d'autres qui se complaisent aux mélodies populaires de la Wallonie, mais je ne vois pas qu'il existe un art lyrique belge.

III et IV. — La non-réussite a presque toujours été due à une interprétation défectueuse, médiocre en tout ou en partie.

V. — On ne peut pas dire que le concours d'Ostende ait échoué, puisque plusieurs des œuvres qui y ont été couronnées ont été représentées avec plus ou moins de succès sur diverses scènes du pays.

VI. — L'éclatant succès de plusieurs œuvres lyriques d'auteurs belges a prouvé qu'elles étaient viables.

VII. — On pourrait subventionner spécialement les directeurs, les garantir contre les risques matériels, pour être en droit d'exiger la représentation d'œuvres belges dans les meilleures conditions d'interprétation et de mise en scène.

Œuvres théâtrales d'Emile Mathieu :

L'Enfance de Roland : 4 actes.
Richilde : 4 actes.
Georges Dandin : opéra-comique.
L'Echange : opéra-comique.
La Bernoise : 1 acte.
Bathyle : opéra-comique.
Fumeurs de Kiff : ballet.
Cromwell : drame.
La Reine Vasthi : 4 actes.

M. Emile Mathieu est son propre librettiste. C'est l'un de nos rares musiciens possédant l'indispensable culture littéraire. Entre autres, son poème de la Reine Vasthi *nous procure autant d'agrément que la partition musicale qui le complète.*

Réponse de M. **Léon Du Bois,** *directeur du Conservatoire de musique de Louvain.*

I. — Les musiciens belges ont beaucoup écrit pour le théâtre depuis 20 ans ; il est donc certain qu'à défaut d'expérience, ils ont en eux l'attirance et peut-être le véritable instinct de l'art lyrique.

II. — Il n'existe pas actuellement un art lyrique vraiment belge, mais il pourrait se former, de même que nous possédons des littérateurs et des peintres vraiment belges, nous pouvons espérer une école musicale nationale. Nous avons subi pendant longtemps des influences étrangères : surtout allemande pour les Flamands, naturellement française pour les Wallons. Mais nous possédons un fonds qui est bien nôtre et c'est en y puisant, en nous nourrissant de bonne heure du folklore national (flamand ou wallon) que nous arriverons à manifester en musique, (comme cela s'est réalisé pour les autres arts) que nous possédons une âme belge,

une sensibilité particulière qui fera que les œuvres musicales de nos compositeurs se reconnaîtront, à prime audition, comme on peut cataloguer sans hésitation la musique française, allemande, scandinave, russe, italienne, etc.

III et IV. — Les œuvres belges sont peu jouées parce qu'il règne à leur égard une méfiance aussi peu justifiée que possible. Il en est fort peu, parmi celles qui ont été exécutées, qui n'aient pas manifesté des qualités au moins égales à tant d'œuvres étrangères que le public accueille avec faveur. On a souvent accusé les livrets dont se servent nos compositeurs de manquer du " sens du théâtre ". Mais est-il bien artistique de se cantonner encore dans les situations théâtrales si connues, si désuètes, de recourir sans cesse aux trucs et aux ficelles ? N'est-il pas temps, enfin, de ne recourir plus, pour les pièces lyriques, qu'aux poètes, aux penseurs, à ceux seuls qu'une vision d'art éclaire et non aux pâles descendants de Scribe.

En Belgique, nous manquons d'enthousiasme pour nos musiciens et si l'on présentait les œuvres belges sous des noms étrangers, notre public, *plus éclairé qu'on ne le pense, au fond*, accueillerait ces œuvres avec le même succès qu'il accorde à tout ce qui vient de par delà nos frontières.

Il me faut signaler que le goût du public belge, qui s'était singulièrement affiné au contact des œuvres wagnériennes s'est malheureusement corrompu aux manifestations trop répétées de la musique italienne actuelle, de la musique " industrielle " comme disait dernièrement un Directeur très avisé.

C'est au théâtre lyrique flamand d'Anvers que les compositeurs nationaux ont toujours reçu le meilleur accueil. — Depuis une dizaine d'années un nombre relativement considérable d'œuvres ont été représentées et toujours dans des conditions d'exécution très artistiques. On dira peut-être que je fais ici un plaidoyer " Pro Domo ". En vérité, je n'ai fait somme toute, que suivre mes confrères : Jan Blockx, Paul Gilson, August De Boeck et bien d'autres encore.

V. — Les tentatives faites jusqu'à présent pour mettre en lumière les œuvres belges n'ont jamais abouti parce que, surtout, elles n'ont pas été menées avec enthousiasme et que des considérations étrangères à l'art y ont toujours dominé.

VI. — Pour savoir si les œuvres belges sont viables, il faudrait non seulement les monter, mais surtout les reprendre, dans de bonnes conditions, et les maintenir au répertoire.

VII. — Certes on peut désirer que les théâtres lyriques soient plus largement subsidiés ; mais ne pourrait-on aussi désirer que les Directeurs des scènes subventionnées aient autant d'audace pour les œuvres belges qu'ils en manifestent pour les œuvres étrangères qui n'ont souvent — voir les œuvres de ces quelques dernières années — *qu'une, deux* ou *trois représentations.*

Œuvres de théâtre de M. Léon Du Bois :

Son Excellence Ma Femme (1884).
Le Mort (1894) : drame, d'après Camille Lemonnier.
La Revanche de Sganarelle (1886).
Smylis (1891) : ballet avec Lucien Solvay.
Mazeppa (inédit).
Edénie (1902) : 4 actes d'après l'*Ile Vierge* de Camille Lemonnier.

En préparation :

Charles le Téméraire : avec Edmond Picard.
Qu'entend M. Du Bois par un fonds nôtre ? *Lui-même spécifie qu'il existe un Folklore flamand*

et un Folklore wallon. Les Flamands, depuis Benoît, ont basé leurs ouvrages sur la chanson populaire, les Wallons commencent à traduire aussi l'inspiration et les légendes du terroir. Mais pour ce qui est de la forme, des moyens d'expression, les uns et les autres continuent à subir les influences des grandes races auxquelles ils se rattachent. Jusqu'ici, en vérité, l'âme collective, le langage commun n'existent guère. Pourront-ils jamais exister ? Nous en disserterons longuement dans nos conclusions. Je vois d'autre part que M. Du Bois est d'accord avec moi pour reconnaître que le public belge est au fond plus éclairé qu'on ne le dit et qu'on ne le pense.

Réponse de M. **Victor Vreuls,** *directeur du Conservatoire de Musique de Luxembourg.*

Cher Monsieur Lyr,

J'ai bien reçu votre mot aimable au sujet de S. I. M., mais, ne vivant plus en Belgique depuis une quinzaine d'années et ne connaissant *aucune* des œuvres lyriques belges, je ne puis formuler une opinion en répondant à votre questionnaire !

Veuillez donc excuser mon abstention.

Bien entendu, je souhaite de tout cœur que vous arriviez au résultat que vous espérez.

Œuvres de théâtre de M. Victor Vreuls :

Olivier le Simple : poème de Jules Delacre. 1912 (inédit).

J'ai dit ici-même (S.I.M. mai 1911) *ce que je pense de Victor Vreuls, en tant que musicien belge et en tant qu'artiste de Wallonie. J'eus le plaisir de lui voir écrire, sur mes poèmes, des harmonies évocatrices de nos paysages... Cela me met à l'aise pour lui dire que je n'excuse aucunement son ignorance des œuvres lyriques nationales. (Luxembourg n'est point si éloigné, je pense, de notre patrie et je ne puis croire que volontairement M. Vreuls ait voulu tout ignorer d'une production où ses propres œuvres, exécutées et couronnées en Belgique, se tiennent au premier rang). Quoiqu'il en soit, je regrette son abstention.*

Réponse de M. **François Rasse,** *directeur de l'Ecole de Musique de St. Josse-ten-Noode.*

I. — Peu, mais plus que le public ne le croit, maintes œuvres étant encore dans les cartons de leurs auteurs.

II. — Il est bien près d'exister ; il existe peut-être déjà. A ne parler que de Jan Blockx (puisqu'il est mort), on peut affirmer que ses 2 opéras principaux : " *Princesse d'Auberge* " et " *la Fiancée de la mer* " qu'on peut aimer ou ne pas aimer, sont vraiment des œuvres nationales flamandes. Je crois que parmi les auteurs wallons, il existe des opéras qui pour n'être pas parfaits et pour obéir à une autre esthétique que celle du regretté disparu, n'en sont pas moins des œuvres *belges* et aussi peu françaises qu'allemandes.

III. — *a*) A la grande concurrence faite dans nos théâtres par les œuvres françaises, allemandes, italiennes modernes possédant déjà la faveur du public.

b) A l'obligation, plutôt à la nécessité pour les directeurs de ces théâtres de monter des nouveautés étrangères peu ou à moitié intéressantes sous peine, en cas de refus, de se voir refuser, par les éditeurs le répertoire courant ou, surtout, certaines nouvelles œuvres capitales qu'un théâtre ayant un rang à tenir se doit de faire connaître au public, ou de devoir les payer des prix exorbitants.

IV. — *a*) A la trop grande exigence du public et des directeurs de théâtre à leur égard. On ne devrait demander d'emblée à un auteur un chef-d'œuvre. — Rossini, Thomas, Gounod, pour ne citer que ceux-là parmi les auteurs populaires ont, avant leur notoriété,

connus maints fours noirs. N'importe, on n'en jouait pas moins leur œuvre nouvelle peu après ; et, sur la quantité d'opéras produits par chacun, il ne reste debout que 2 ou 3 œuvres pour chacun d'eux.

b) Les auteurs belges étant de jeunes auteurs, d'une jeune école, dans un pays très jeune encore, de peu de traditions, de tendances encore indécises, sont très inexpérimentés, très malhabiles à flatter le public dans ses goûts, ses désirs, voire ses vices. Aussi, est-ce sur eux que ricochent toutes les mauvaises humeurs, tous les mauvais vouloirs. On peut bien se permettre cela avec les jeunes Belges, eux qui ne peuvent dicter de loi aux éditeurs, encore moins aux théâtres de Paris, de Milan, de Berlin, etc.

V. — Pensez-vous que la tentative du prix Sonzogno ait produit grands fruits ? Quant au concours d'Ostende, bien qu'émanant de la meilleure bonne volonté, il ne fut pas réalisé tel qu'il eut dû l'être et n'a pu, par conséquent, avoir de bons résultats pratiques.

VI. — Mais oui, sinon toutes, du moins plusieurs. Mais il faut pour cela que les directeurs de théâtre, les acteurs, les chœurs, l'orchestre, les machinistes, les électriciens, les préposés à la location, les abonnés, etc., aient un peu plus de foi envers les œuvres belges avant la lettre et que tous fassent pour elles le même effort que pour les autres ; mais, malheureusement, une pièce est si souvent assassinée moralement avant la première répétition !

VII. — A mon avis, les mesures doivent émaner des pouvoirs publics.

Je voudrais que l'Etat et la province, à charge pour elles d'une subvention suffisante, exigent de tout théâtre subsidié et principalement de la Monnaie qu'il monte par an, avec tous les soins voulus, interprétation de premier ordre, nouveaux décors, nouveaux costumes, deux spectacles complets inédits d'auteurs belges et qu'il reprennne par an 2 œuvres en plusieurs actes d'auteurs nationaux. Pour que ces œuvres s'imposent au public, si défiant au début, je fixerais un minimum de dix représentations pour chaque nouveauté et de cinq pour chaque reprise.

De plus, j'installerais une commission artistique de sept membres au moins, indépendants de toute attache théâtrale pour recevoir et choisir en toute indépendance et impartialité les œuvres nouvelles. J'exigerais, de plus, que les tous premiers lauréats des Conservatoires royaux de Belgique entrassent en nos théâtres afin de les peupler peu à peu d'artistes belges devenant d'un grand appoint dans l'interprétation des œuvres nationales.

Le subside devrait naturellement être assez conséquent, surtout au début ; je l'estime à cinquante mille francs pour un théâtre comme la Monnaie, ce qui est peu cependant pour les pouvoirs publics.

Œuvres de théâtre de M. François Rasse :

Le Maître à danser : ballet.
Deidamia : 3 actes.
M. François Rasse a dirigé l'orchestre de la Monnaie. *Son opinion a tout le poids d'une longue expérience. Je lui sais gré de sa parfaite franchise.*

Réponse de M. **Edouard Samuel**, *professeur au Conservatoire Royal de Bruxelles.*

I. — Les productions lyriques des musiciens belges ont été, pendant les dernières 20 années, relativement fort clairsemées, si nous nous bornons à envisager celles qui ont affronté le feu de la rampe. Toutefois, ceux qui fréquentent de près nos meilleurs compositeurs n'ignorent pas qu'en général chacun d'eux garde, amoureusement enfoui au fond de son portefeuille à manuscrits, une ou plusieurs œuvres du genre, confidentes parfois lointaines de

ses rêves d'ambition et destinées pour la plupart, hélas ! à l'oubli ingrat qui guette leur auteur.

II. — Si nous entendons par " *existence d'un art lyrique* " cette tendance du compositeur à se mettre en contact avec le public au moyen des éléments du théâtre, je trouverais étonnant que les musiciens belges fussent taxés d'impuissance sous ce rapport. Comparons, sans aucun esprit de clocher, nos compositeurs à tous ceux des écoles étrangères en vogue, en nous bornant aux aptitudes théâtrales proprement dites. Leurs qualités de science, de conception, de coloris ou de pittoresque ne sont certes pas à dédaigner et ne les placent nullement dans le moindre état d'infériorité relative. Gardons-nous donc de nier d'avance la place fort respectable qu'ils pourront occuper, aussitôt que certaines conditions indispensables viendront favoriser l'éclosion et la production au grand jour de leurs œuvres lyriques.

III. — Sans songer à incriminer les directeurs, maîtres à peu près souverains de nos scènes lyriques, il est à déplorer que le sort de nos compositeurs se trouve presque exclusivement placé entre leurs mains.

Nos théâtres subventionnés sont avant tout des entreprises commerciales. L'insuffisance notoire des subsides alloués oblige les directeurs à ne choisir pour leur répertoire que les pièces ayant réussi ailleurs ou celles qui font recette en flattant le goût du public payant. L'obligation imposée de monter annuellement quelques actes de compositeurs nationaux ne les lie que dans des limites fort restreintes. Malheureusement l'on croit généralement que les œuvres primées à cet effet et choisies souvent d'une façon peu judicieuse constituent la totalité de la production nationale. Et pourtant combien de tentatives méritant d'être encouragées se trouvent injustement baillonnées ! Ajoutons encore que : " pour faire un bon civet, il faut avant tout un lièvre ". De même, pour faire une œuvre lyrique appelant le succès, un bon libretto est avant tout nécessaire. La pénurie de littérateurs belges s'étant consacrés à la matière n'est certainement pas étrangère à la pauvreté de production de nos musiciens. Quand ceux-ci se décideront-ils à cultiver suffisamment leur instruction littéraire pour être en état de se charger eux-mêmes de la conception intégrale de leurs œuvres lyriques ?

IV. — Deux causes pourraient expliquer le peu de succès et l'indifférence que rencontrent, de la part du public, nos œuvres lyriques parfois les plus méritoires :

1° la scène plus ou moins hospitalière qui les accueille se trouve, en quelque sorte, encore imprégnée de l'atmosphère que lui a léguée la pièce à succès de la veille. Or, ceux de nos compositeurs, fièrement indépendants, qui heureusement dédaignent les clichés conventionnels — garantie consolante d'une vitalité future — ne parviennent pas d'emblée à vaincre les préjugés plus ou moins bornés du gros public. De là l'échec apparent de mainte œuvre distinguée et de haute valeur.

2° les qualités diverses formant dans leur ensemble ce qu'on est convenu d'appeler " l'optique de la scène " ne s'obtiennent qu'au prix d'une certaine expérience. Il n'est guère étonnant que les occasions trop rares pour nos compositeurs lyriques de s'entendre exécuter ne prolongent momentanément la période en quelque sorte *embryonnaire* de notre art lyrique national. Où en serait le progrès de l'aviation si le champ d'expérimentation s'était trouvé confiné dans le cabinet d'études des ingénieurs ayant conçu les premiers appareils ?

V. — Ne cherchons pas ailleurs que dans ce qui vient d'être dit les causes d'échec de certains concours officiels ou privés. Ces derniers, d'ailleurs, émanent trop souvent de personnalités peu autorisées au point de vue de l'art et parfois peu susceptibles de mériter la confiance absolue des concurrents sous le rapport de l'impartialité. Les encouragements officiels sont, d'autre part, peu efficaces et frappés d'avance de stérilité. Les fonds toujours insuffisants attribués à cet objet sont éparpillés sans aucun discernement. J'indiquerai plus loin l'emploi logique auquel ils pourraient être attribués.

VI. — Le tempérament hautement artistique du Belge a fait ses preuves. La musique, la peinture, la sculpture lui doivent dans le passé et à l'époque actuelle des adeptes placés au premier rang. La littérature belge s'est créée récemment par ses efforts intelligents de propagande une réputation mondiale bien méritée. Pourquoi notre art lyrique serait-il considéré comme devant être exclu à jamais de cet état florissant ? Je ne partage nullement l'opinion, que j'entends exprimer assez souvent, que le théâtre exige certaines aptitudes spéciales qui le rendent incompatible avec les inspirations pures de l'art. Trop d'œuvres magistrales démontrent au contraire que l'art lyrique, sainement conçu, résume effectivement la quintessence des autres arts.

Quant à la "*viabilité*", considérée comme conséquence de la valeur réelle, j'ai exprimé plus haut mon opinion à ce sujet.

VII. — Ni le talent avéré de nos musiciens, ni les ressources insuffisantes des subsides officiels, ni les concours de Rome et autres, ni la bonne volonté éventuelle de nos directeurs de théâtre ne sont de nature à pouvoir tirer notre art lyrique de l'état de marasme où il se trouve embourbé. L'unique remède à préconiser pour parvenir à secouer la torpeur dont nous nous plaignons serait la réunion des forces isolées, qui ne demandent qu'à se rencontrer sur un terrain d'action fertile. Les développements qui comportent un programme complet dans ce sens demanderaient un espace dont je ne pourrais disposer ici. Ils ont été exposés, au reste, dans certain projet d'une "*Ligue de compositeurs*" à constituer. A côté d'une organisation d'auditions musicales de différentes natures, un appel serait adressé à la fraction intelligente du public dilettante à l'effet de souscrire dans des conditions déterminées au capital nécessaire. La répartition des bénéfices serait combinée de façon à ce qu'une réserve assez importante puisse aider à la production dans un local spécial, et à titre d'essai, d'œuvres lyriques émanant des membres effectifs.

Périodiquement une ou plusieurs de ces œuvres choisies seraient représentées devant le vrai public, par suite d'un arrangement avec les directions théâtrales, auxquelles le gouvernement serait sollicité d'attribuer alors les subsides destinés à cet objet. L'édition des œuvres primées pourrait être également facilitée par une combinaison analogue. Les détails d'une telle entreprise même dans ses grandes lignes, ne pourraient naturellement trouver place ici. En résumé, il s'agirait d'y intéresser ce public éclairé qui se montre si friand de nos grands concerts classiques et qui se passionne à bon escient pour les représentations réellement artistiques que nos grandes scènes lyriques lui offrent parfois. "Aide-toi et le Ciel t'aidera." Cessons de bougonner contre les pouvoirs publics qui, en définitive, ne font que ce qu'ils peuvent. En mettant en pratique un autre adage, qui se trouve en tête de tous nos édifices nationaux, nous pourrions peut-être montrer qu'il ne serait pas superflu d'apprécier enfin que : "L'Union fait la force."

Ajoutons que La Ligue des Compositeurs Belges *est en voie de formation, grâce à l'initiative de M. Edouard Samuël qui ne s'est pas contenté de servir la cause artistique, mais a consacré des efforts persévérants à la création de la* Fédération des Artistes Musiciens de Belgique, *de la* Mutualité Artistique, *etc...*

Réponse de M. **Erasme Raway.**

I. — Tout le monde sait que l'on a beaucoup écrit pour le théâtre, en Belgique, depuis 20 ans. Il existe de belles œuvres, sans aucun doute, dans les cartons de nos compositeurs.

II. — Je crois que non. Je ne dis pas qu'il ne s'en formera pas un, mais je crois que l'entité belge n'est pas suffisamment développée. Nous nous voyons dans un cercle vicieux d'ailleurs. Pour la faire éclore, il faudrait révéler les productions. Peut-être bien pourrait-on

disserter aussi sur les caractères flamand et wallon, assez définis, de la musique belge. Il est certain que l'*âme* des uns est très différente de celle des autres. De là, je ne conclurai point à l'existence de deux *écoles*. C'est une question difficile à élucider. Vous y travaillez du reste. C'est matière d'un volume.

III. — On ne les a pas jouées, ni éditées. Causes multiples provenant de l'esprit des compositeurs eux-mêmes, de l'attitude des directeurs, de la critique et du public. D'une indifférence générale. Du " belgeoisisme " peut-être, que l'on n'a rien fait ou presque pour corriger.

IV. — *a*) Manque de foi des artistes en leur œuvre.

b) Manque de bon-vouloir de la part des directeurs, accomplissant leur obligation de monter les œuvres belges — selon le cahier des charges — à regret, ou de telle sorte qu'elles échouent. Sans doute ont-ils mille et une raisons d'agir ainsi, ce n'en est pas moins profondément regrettable. Aucune publicité sérieuse, dénigrement et dédain de la presse, naturelle et conséquente indifférence du public.

V. — Parce qu'elles ont été entachées d'*Officialisme* outre tout ce que nous venons d'observer. On ne fait rien avec les officiels. Or, en Belgique, aucune entreprise, même privée, n'échappe à cette plaie. Tous ou presque tous les artistes sont à plat-ventre devant le pouvoir public. Ils sont en somme les premiers instruments de leur insuccès.

VI. — Rien ne prouve qu'elles ne le sont pas — au contraire. — Tout ce que nous avons dit explique assez cette opinion répandue. Des œuvres comme *Princesse Rayon de Soleil*, par exemple, de Paul Gilson, et *Rhena*, de Van den Eeden, *tiennent* à la scène.

VII. — En dehors de l'Officialisme, faites, — *et c'est possible* — le contraire de ce que l'on a fait jusqu'à présent.

Œuvre de théâtre d'Erasme Raway :

Freya : en 3 actes, dont la *Fête Romaine* exécutée à plusieurs reprises avec grand succès.

Je salue la belle foi de M. Raway, qui, pour appartenir à la génération de tous les " bonzes " officiels, n'en a pas moins gardé entières son indépendance, sa volonté, sa ferveur. Puisse l'exemple de tels aînés affermir le courage des jeunes !

Réponse de M. J. L. **Désiré Paque.**

Je résume ici ma réponse à votre enquête.

Les musiciens belges ont de tout temps peu écrit pour le théâtre par suite de l'indifférence du public et des pouvoirs publics, indifférence qui a déterminé un manque de conviction artistique chez les artistes mêmes. D'autre part l'artiste belge trop infatué de lui-même tourne dans un cercle vicieux par ce fait même. A part Paul Gilson, on ne pourrait citer un homme ayant écrit depuis 20 ans et plus, une partition pour le théâtre qui se puisse décemment représenter. Au reste il n'y a pas d'art (ni symphonique, ni théâtral) national en Belgique, il y a des individualités, telles encore Paul Gilson, mais qui auraient besoin pour s'épanouir de l'air libre et vivifiant que l'on respire en dehors de la Belgique. Quant aux tentatives faites pour mettre en lumière les œuvres belges, elles sont toutes destinées à l'avortement étant donné l'esprit qui préside à leur préparation, esprit d'étroitesse, de clocher, de manque de réelle tendance artistique.

Voilà ce que je crois pouvoir dire. Je pense cela, et vous en ferez ce que vous voudrez.

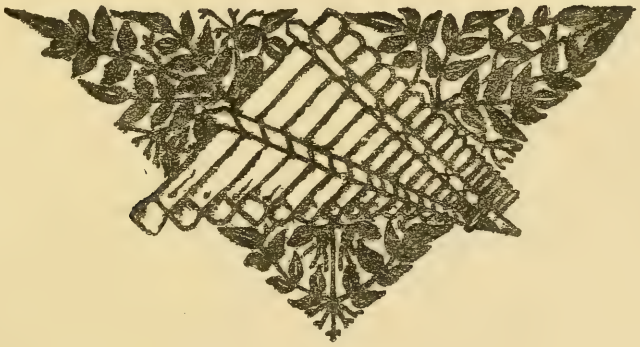
Œuvres théâtrales de M. Désiré Pâque.

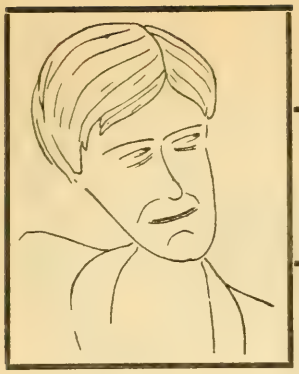
" *Vaïma* " deux actes (paroles et musique) Bruxelles et Lisbonne 1903-1907.
" *Judas* " drame lyrique. Warnemunde. (1909-1910).

Liégeois, Désiré Pâque a quitté la Belgique depuis longtemps. Il a planté sa tente libre un peu partout : en Portugal, en Turquie, en Allemagne, en Suisse, que sais-je ? Nous ne l'en considérons pas moins comme l'un de nos plus remarquables compositeurs. Il nous a confié récemment le manuscrit de son " *Esthétique musicale nouvelle* " où il présente une critique singulièrement audacieuse et logique des formules consacrées, et développe sa conception bellement " futuriste " au sens probe et sain du terme, de l'art musical. — Dans sa réponse, H. Pâque, un peu sobrement, exprime certaines vérités. Nous avons reconnu que nous manquons en Belgique, d'un milieu, d'un mouvement, d'une vie artistiques dont puissent naître une âme et un langage communs. Mais nous ne croyions point qu'ils se découvrent... à l'étranger ! Il est exact que la hauteur de vues, l'esprit généralisateur font défaut à beaucoup de nos artistes. Nos étroites frontières les oppressent peut-être. Et pourtant, c'est en communiant de la vie même de notre sol que nous devons respirer le vent du large. En outre, sans songer à établir la moindre comparaison avec les œuvres, certes maîtresses, de Paul Gilson, je pense qu'il est exagéré de prétendre que seul, Gilson ait écrit des partitions décemment présentables. Enfin, et je l'ai dit précisément dans la *Préface* à " l'*Esthétique musicale nouvelle* ", la conviction artistique ne dépend jamais des contingences matérielles. L'art trouve sa raison d'être en lui seul.

(*A suivre.*) RENÉ LYR.

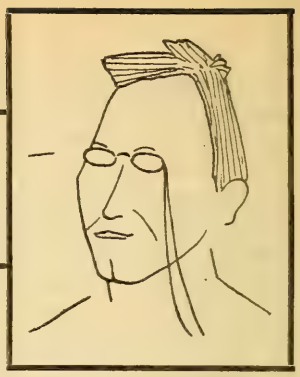
Au numéros prochains les réponses de MM. Ch. Delgouffre, Auguste De Boeck, Joseph Jongen, Théo Isaye, Henri Maubel, Jean Van den Eeden, Charles Van den Borren, Mathieu Crikboom, Léon Delcroix, A. De Rudder, C. Thomson, F. Mawet, P. Bergmans, Ch. Hénusse, M. Brusselmans, H. Mangin, Eug. Samuel, etc. etc....





M. Arnold Bax

ÉTRANGER



M. Balfour Gardiner

LONDRES. — Les représentations allemandes du *Ring* et de *Tristan* terminées, la troupe de Covent Garden joue l'un après l'autre tous les opéras de Puccini — sur quoi il n'y a pas lieu d'insister. Quant au London Opera House, son directeur continue d'avoir foi en Massenet, entre deux représentations du *Trovatore* et de *Rigoletto*. Cette fois c'est *Don Quichotte* que Mr Hammerstein nous offre, admirablement monté, bien joué et bien chanté par M. Julien Lafond qui, paraît-il, créa le rôle à Monte-Carlo, par M. Danse et par Mlle Kerlord. Et Massenet, pour la première fois à Londres obtint un succès de public et de presse. Le public en effet accueillit par des bravos chaque fin d'acte et même avec un vrai enthousiasme certaines des moins bonnes pages de la partition.

Des deux seules nouveautés de l'année, les *Jewels of the Madonna* de M. Wolf-Ferrari à Covent Garden et *The Children of Don* de Mr Josef Holbrooke au London Opera House qui vont passer ces jours-ci, je parlerai la prochaine fois. C'est à certains concerts, dont quelques-uns des plus intéressants, que je tiens à consacrer la plus grande partie de cet article.

Les deux derniers concerts donnés au Queen's Hall par Mr Balfour-Gardiner ont obtenu le plus grand et le plus mérité des succès. L'on ne saurait trop louer Mr Balfour-Gardiner de la composition de ses programmes. Pour la première fois en Angleterre quatre concerts ont été consacrés à des œuvres anglaises d'un caractère vraiment anglais et dont quelques-unes de grande valeur qui ont été une révélation pour le public et pour les critiques. Cette fois-ci c'a été le tour de Mr. Vaughan Williams avec ses *Norfolk Rhapsodies*, de Mr Balfour-Gardiner lui-même avec son *Stage Coach* et sa *Shepherd Kennel's Dance*, gaie, charmante et délicatement orchestrée, de Mr. Cyril Scott avec son *Helen of Kirkconnel*, de Mr. Norman O'Neill avec sa Ballade de *la Belle Dame sans Merci* et de Mr. Von Holst dont la suite orientale *Beni-Mora* est tout à fait curieuse, avec une atmosphère vraiment orientale, une sincérité digne d'éloges et un rare souci d'écriture — en somme une des meilleures compositions britanniques que nous ayons entendues depuis longtemps. Et c'a été une fois de plus l'énorme succès de Mr. Percy Grainger qui est vraiment cette saison le " musicien du jour ".

Sa *Mock-Morris* par exemple faite de thèmes entièrement originaux et non d'airs populaires est d'une adresse incroyable, pastiche ingénieux, qui, même joué après des compositions des seizième et dix-septième siècles (chantés à merveille par l' " Oriana Madrigal Society ") charme, amuse et donne l'illusion parfaite d'une vraie " Morris-Dance " ancienne populaire.

Au programme de son concert, Mr. Percy Grainger inscrivit plusieurs arrangements d'airs populaires tels que *My robin is to the greenwood gone*, *Willow Willow* et autres charmants airs du Kent, du Lincolnshire, d'Irlande et d'Ecosse. Une *Strathspey* écossaise merveilleusement

Croquis de X. M. Boulestin. *Copyright by S. I. M. juillet* 1912.

combinée avec plusieurs airs de gigues et avec le beau *Sea Chanty* " *What shall we do with a drunken sailor ?* " d'un rythme admirablement marqué, joués par huit instruments à cordes, deux guitares, un xylophone, une flûte, un hautbois, un basson, une clarinette, un concertina et chantés par quatre voix d'homme — obtint un succès d'enthousiasme et eut les honneurs du bis. Rien ne saurait décrire le charme amusant et entraînant (rythmes combinés, audacieuses harmonies, magnifique crescendo tourbillonnant de gaîté) de cet ingénieux arrangement. Peut-être certains esprits chagrins préféreront-ils à ces divertissements d'un excellent musicien des œuvres plus pompeuses et plus lourdes, pour ne pas dire plus vides. Mais l'Angleterre en produit tant, de ces élucubrations laborieuses à prétentions modernes que l'on se sent plein de reconnaissance pour un compositeur tel que Mr. Percy Grainger qui puise son inspiration aux sources populaires anglaises.

M. Percy Grainger

Ces semaines-ci, les Concerts se sont fait remarquer par leur excellente qualité. Je tiens à citer parmi les meilleurs donneurs de Récitals : Mlle Guiomar Novaès, une enfant prodige vraiment prodigieuse par l'intellectuallité de ses interprétations ; Miss Vera Bianca, bonne chanteuse autant qu'excellente artiste ; Mme Olénine d'Alheim, admirable dans la *Chambre d'Enfants* et autres œuvres de Moussorgsky : Mr Kelly intéressant pianiste et agréable compositeur ; Mr. Ernest Groom dont la belle voix de baryton fit merveille dans des lieder anciens et modernes ; Mme Bathori, Mlle Astruc et M. Georges Enesco, les plus récents triomphateurs de la " Société des Concerts Français " et Mme Aktzery qui chanta en russe des airs de Balakirew, Gretchaninow, Rachmaninow, Tchérépnine, Korestchenko et autres compositeurs russes du XXe siècle.

Surtout le concert donné par Mr. Thornely Gibson, de l'opéra de Berne nous fut une fort agréable surprise. Voici enfin un chanteur anglais, qui non seulement possède une voix admirable, étendue, nuancée et sonore de baryton, mais qui encore sait s'en servir de la façon la plus remarquable en anglais, en italien ou en allemand, sans avoir l'air de le faire exprès ou de s'appliquer, sans aucun des défauts chers à la plupart des chanteurs anglais, avec un art naturel et charmant. Car Mr. Gibson possède et l'art et la voix, heureuse et rare combinaison ; il peut chanter de la musique intime et de la musique d'opéra, celle-ci avec une force inattendue chez un interprète de lieder, celle-là avec une délicatesse rare chez un chanteur dramatique. Il se fit valoir à tout son avantage dans le merveilleux récitatif de l'*Orfeo* de Monteverde et autres airs italiens du seizième siècle, dans des chansons de John Dowland, charmantes et peu connues, dans des lieder ou dramatiques ou plus purement lyriques de Schubert et de Schumann ; et il interpréta avec le même talent et de la façon la plus moderne les curieux *Five Mystical Songs* de Mr. Vaughan Williams et deux *Oriental Songs* écrites par Mr. Geoffrey Toye (sur des paroles de Confucius) avec un art délicat et une grâce subtile, et dont l'une surtout, *Fishes are there*, ingénieuse au possible, plut tout particulièrement au public.

L'endroit du monde où l'on s'attend le moins à entendre de la bonne musique c'est bien " Earl's Court Exhibition " qui est une manière de " Magic City " ou de " Luna Park. " Cependant cette saison l'exposition annuelle s'intitulant *Shakspeare's England*, l'on y a organisé des concerts et des représentations tout à fait intéressants. Dans le " Fortune Theatre " et au " Globe Theatre " reconstitués à l'aide d'estampes et de documents tels qu'ils étaient au temps de la reine Elizabeth, on peut entendre des pièces de Shakspeare ou contempler des Morris Dances, des pavanes, courantes et autres contre-danses exécutées le mieux du monde et en costumes de l'époque. Sir Henry Wood enfin dirige une série de Concerts Shakspeariens,

chaque programme étant consacré à l'audition des œuvres inspirées par telle ou telle pièce de Shakspeare. Par exemple le " Hamlet Concert " se composera d'œuvres de l'abbé Vogler, Thomas, Tchaïkowsky, Edward German, Joachim, Henschel, Niels Gade, Liszt et Norman O'Neill ; le " Macbeth Concert " d'œuvres de Richard Strauss, Thorley, Spohr et Pierson ; " Antony and Cleopatra " sera illustré par Graun, Alexandre Georges, Roze, David et Rubinstein et " Romeo and Juliet " par Berlioz, Tchaïkowsky, Gounod et autres compositeurs qu'inspira Shakspeare. C'est là une idée excellente que de faire entendre en quelques heures les interprétations toujours très différentes que donnèrent de Shakspeare les musiciens anglais et étrangers. Il y aura aussi des danses Shakspeariennes et d'intéressantes reconstitutions de ballets anciens, ce qui nous change des Montagnes russes et autres *great attractions* qui ornent d'habitude ce genre d'Expositions. (D'ailleurs on peut les découvrir quelques centaines de mètres plus loin derrière les vieilles maisons et les rues du " Vieux Londres. ")

X.-M. Boulestin.

P. S. Ajoutons, en dernière heure, un très intéressant concert donnée au Steinway Hall par nos compatriotes MM. Raoul et Edouard Laparra, que nous signale M. Gabriel Rouchés; et la révélation d'un compositeur féminin Mme de Poldowski (Lady Dean Paul), sorte de Laforgue de la musique, dont nous présenterons bientôt ici même les compositions agiles et vivaces.

*
* *

MOSCOU. — Moscou, centre de la vie musicale en Russie, reçoit tous les ans la visite officielle des grands virtuoses européens, depuis Cazals jusqu'à Mme Landowska, et des grands chefs d'orchestre de Nikisch à Mengelberg. Peu de Français cependant, bien qu'on y entende de la musique de votre jeune école. A côté de ce pain quotidien de l'art international et cosmopolite, il y a des manifestations particulièrement locales, qui méritent d'être connues.

Cette année la Société Impériale a présenté une symphonie nouvelle du compositeur S. Glière, un confrère de Stravinski, encore inconnu à l'étranger. Les matinées dominicales de S. Wassilenko ont continué la revue chronologique de la musique d'orchestre. La Société dite de " l'Oratorio " s'est maintenue dans le répertoire connu. La vaillante Société des " Amis de la musique russe " a succombé, son fondateur l'avocat Arkadi Kerzine, dont l'état de santé inspire des craintes ayant renoncé à poursuivre cette belle œuvre, qui a rendu de si grands services à l'art russe. Dans la musique de chambre, à signaler l'apparition de Mme de Wieniawski, dont vous connaissez la voix à Paris, et qui a produit ici une énorme sensation. A citer aussi S. Rachmaninow à la fois pianiste vigoureux et compositeur hardi, et Nicolas Medtner, dont vous entendrez parler prochainement et qui se rapproche de l'école allemande classique. Faisons une place à Mme Olénine, qui personifie le Lied, et insistons surtout sur Scriabine et son poème symphonique " *Promethée* " œuvre dyonisiaque, dont certains se montrent enthousiastes, et que d'autres discutent âprement. C'est la véritable nouveauté de l'année. M. Scriabine a voulu rompre ouvertement avec les habitudes de la musique consacrée, auxquelles les Russes sont fidèlement attachés. Les voies nouvelles dans lesquelles il s'engage le conduiront certainement de Moscou à Paris, ce Paris qui est devenu la ville du caviar par excellence.

E. von Tideboehl.

*
* *

LEIPZIG. — On ne saurait citer les centaines de concerts qui constituent un hiver de musique à Leipzig. Nikisch, Goehler et Winderstein ! Voilà les trois pilliers de notre vie musicale. Ils nous ont tous trois comblés de programmes copieux. Goehler tient la tête, et l'on ne saurait trop louer le jeune chef de triompher de toutes les difficultés accumulées sur son chemin et de nous donner avec un orchestre de fortune (celui d'Altenburg renforcé) des exécutions aussi variées et aussi soignées. Il nous a révélé une bien curieuse symphonie d'un musicien suédois Fr. Berwald ; on la croirait d'hier, elle date de 1844 ! Il nous a, au milieu de beaucoup d'autres choses, réservé la surprise d'un concert de musique française, composé de Saint-Saëns, Franck, Gounod et Ducasse. — Au Gewadhaus c'est le célèbre et impressionnant Nikisch qui opère. Nous lui devons la VIIIe de Mahler, dont on peut penser ce qu'on veut, mais que je persiste à trouver, pour ma part, un des grands chefs-d'œuvre de notre musique contemporaine. Puis une symphonie nommée "Vita" du compositeur G. Naren, œuvre bien construite, quoiqu'un peu trop richement parée. Signalons encore une Lustspiel-Ouverture de Max Reger, dont l'impression m'a semblé surtout *foraine*. Ajoutons le répertoire habituel des grands concerts de l'Ancien et du Nouveau Monde, et par-dessus tout beaucoup de Liszt, infiniment de Liszt ; nous aurons une idée du flot musical qui a déferlé cet hiver dans notre ville. N'oublions pas une mention toute particulière aux Chanteurs de Prague, accueillis un peu fraîchement pour des raisons politiques, mais dont la supériorité sur tout ce que nous avons ici apparut écrasante.

BOSTON. — Un vent de folie debussyste a soufflé sur notre ville. Pelléas et Mélisande, que Caplet avait fait répéter jusqu'à ce que les artistes puissent l'exécuter à l'envers, est cause de cette épidémie. Jamais nous n'avions vu un tel luxe à notre opéra. Et par dessus tout Mme Maeterlinck.... Ce n'est pas qu'elle ait de la voix, mais elle s'en tire par une déclamation qui dramatise et qui impressionne. (Ne la comparons pas cependant à Garden.) Marcoux par contre vaut mieux que Riddez, lequel chantait vraiment trop bien. Le bel canto devient gênant dans une œuvre où l'auteur a fait de l'orchestre le principal confident de ses intentions secrètes. Plus on entend Pelléas plus on s'y attache. L'œuvre deviendra-t-elle populaire chez nous ? Je ne le crois pas. Les palais de Maeterlinck, ténébreux et usagés, les personnages rongés de soucis (au nombre desquels il faut mettre la crainte des rhumatismes, si l'on en juge par l'ankylose de leurs gestes), et cet étang d'où s'échappe la malaria ! Un peu dangereux tout cela ! N'est-ce pas ?

La symphonie d'Iéna fut, elle aussi, un événement, du moins pour la critique. On n'a pas tous les jours l'occasion de dire son fait au jeune Beethoven. Avouerons-nous avec l'*Allgemeine Musikzeitung* de 1798 que cette muse grincheuse et savante n'entend rien à choisir un thème varié ? Plutôt reconnaître en toute franchise que cette symphonie bonasse ne nuira aucunement à la réputation des neuf autres. Au fait, est-elle bien de Louis van B. ?

Fiedler nous quitte, Fiedler nous a quittés, emportant tous les cœurs et quelques dollars avec. Le Dr Muck le remplace. Entre temps, Nikisch conquiert l'Amérique, avec le London Symphony Orchestra, en conduisant Tschaikowski comme un Russe de naissance. Sa tournée triomphale mérite cependant trois critiques. D'abord les prix trop élevés. Ici on ne met pas 18 francs à un billet de concert. Ah ! si Caruso chantait.... En second lieu la vente des programmes (1,50) est une faute ; ce n'est pas admis. Enfin, l'excès de réclame. On lit dans la Grande Encyclopédie Britannique : "Le London Symphony Orchestra est le premier du monde". Signé Hans Richter. Ce qui montre tout simplement que le dit Richter s'y connaît

en musique autant qu'une vache américaine en mathématiques. Nous avons au moins un orchestre très sensiblement supérieur au L.S.O. et deux autres qui le valent largement. Ses bois seraient sifflés à Paris. N'empêche que Nikisch fut admirable de pathétique et de furie.

On nous avait promis la *Forêt Bleue* ; elle fut remplacée par les *Koenigskinder* d'Humperdinck, et la toute parfaite Géraldine Farrar. J'ai particulièrement admiré un troupeau d'oies qui fit merveille en lançant quelques notes de passage. Ce n'est pas la première fois que je voyais ces charmants volatiles sur la scène, mais il m'avait toujours paru qu'ils n'avaient point d'ailes et qu'on leur confiait des rôles beaucoup plus considérables ! Tout se transforme.

LOUIS C. ELSON.

ESPAGNE. — De Bilbao à Madrid, et de Vitoria à Oviedo, MM. J. Nin et Blanco Recio font connaître Rameau et Couperin, applaudir Bach et Veracini, admirer Scarlatti et Senaillé. La France et la musicologie doivent un bon point à ces courageux apôtres du *Pro Arte for ever*.

PAUL MAGNETTE.

Cours et Conférences

JEAN DE BONNEFON. — *La harpe et les instruments qui l'ont précédée.* — Dernièrement M. Vincent d'Indy nous montrait comment le luth aboutit à la harpe. Aujourd'hui M. Jean de Bonnefon aidé de M. Mulot, de Mlle Legrand et surtout de Mlle Lénars en qui nous sommes heureux de saluer le professeur de la classe de harpe chromatique attendu et enfin nommé au Conservatoire — M. de Bonnefon rattachait la harpe modernisée à tous les instruments qui l'ont précédée ou accompagnée dans sa longue évolution. Et, dans l'un et l'autre cas, la harpe-luth de notre collègue Gustave Lyon triomphait.

Plein de lyrisme, le conférencier nous signale l'éoude pincé par les Arabes dans la solitude du désert, le théorbe et l'archi-luth imposants, les mandores et guitares dont le gémissement s'accorde avec le murmure de la brise dans les arbres encore jeunes de Versailles. Il vante la lyre dont le nom semble avoir des ailes, il cite Homère et Pindare, et nous transporte aux temps de l'ancien Testament avec le psaltérion, le kinnor et la sambuc de race noble... Tandis que le public ravi écoute les sons égrenés de l'instrument chromatique, comme on écoute l'élégie que l'oiseau, ivre du parfum des roses, entonne sous la feuillée de mai, blanchie par la lune.

Enfin voici venir la harpe d'Occident, gracieuse et lymphatique aux mains des dames du moyen-âge, martyre avec la Sainte Cécile des catacombes et la Marie-Antoinette des échafauds, harpe royale et douloureuse de Nadermann ou d'Erard, qui, lasse d'avoir traversé toutes les civilisations musicales, se réfugie entre les bras d'un ingénieux polytechnicien, pour retrouver la force, la puissance et la jeunesse. Délivré de ses mécaniques surannées, et du poids de ses pédales, pourvu de ses deux rangs de cordes métalliques, victorieux d'une sourde et injuste inimitié, l'instrument divin a reconquis sa grâce et la force des ailes !

Ainsi parla M. Jean de Bonnefon, Apollon porte-harpe glorieux.

Mémoires d'un amnésique

PARFAIT ENTOURAGE (fragment).

Vivre au centre d'œuvres glorieuses de l'Art est une des plus grandes joies qui se puissent ressentir. Parmi les précieux monuments de la pensée humaine que la modestie de ma fortune m'a fait choisir pour partager ma vie, je parlerai d'un magnifique faux Rembrandt, profond et large d'exécution, si bon à presser du bout des yeux, comme un fruit gras, trop vert.

Vous pourriez voir aussi, dans mon cabinet de travail, une toile d'une beauté incontestable, objet d'admiration unique : le délicieux " Portrait attribué à un Inconnu ".

Vous ai-je parlé de mon Téniers simulé ? c'est une adorable et douce chose, pièce rare entre toutes.

Ne sont-ce pas là des pierreries divines, serties de bois dur ? Oui ?

Pourtant, ce qui surpasse ces œuvres magistrales ; ce qui les écrase du poids formidable d'une géniale majesté ; ce qui les fait pâlir par son éblouissante lumière ? un faux manuscrit de Beethoven — sublime symphonie apocryphe du maître — acheté pieusement par moi, il y a dix ans, je crois.

Des œuvres du grandiose musicien, cette 10e symphonie, encore ignorée, est une des plus somptueuses. Les proportions en sont vastes comme un palais ; les idées en sont ombreuses et fraîches ; les développements en sont précis et justes.

Il fallait que cette symphonie existât : le nombre 9 ne saurait être beethovénien. Il aimait le système décimal : " J'ai dix doigts ", expliquait-il.

Venus pour absorber filialement ce chef-d'œuvre, de leurs oreilles méditatives et recueillies, quelques-uns, sans raison, crurent à une conception inférieure de Beethoven, et le dirent. Ils allèrent plus loin même.

Beethoven ne peut être inférieur à lui-même, dans aucun cas. Sa technique et sa forme restent augurales, même dans l'infime. Le rudimentaire ne lui est applicable. Il ne s'intimide pas du contrefait imputé à sa personne artistique.

Croyez-vous qu'un athlète, longuement célébré, dont la force et l'adresse furent reconnues par des triomphes publics, s'infériore du fait de porter aisément un simple bouquet de tulipes et de jasmins assemblés ? Est-il moindre, si l'aide d'un enfant s'y ajoute ?

Vous n'y encontrerez pas.

Erik Satie

Au Musée de la Voix

Nos lecteurs n'ont pas oublié une curieuse manifestation qui eut lieu il y a cinq ans, dans les caves de l'opéra. La veille de Noël 1907, guidés par notre regretté président Charles Malherbe, alors bibliothécaire de l'Académie Nationale de musique, des personnages officiels de l'administration des Beaux Arts et quelques représentants des grands quotidiens allèrent, dans les profonds sous sols du monument Garnier, inaugurer le *Musée de la Voix*, qu'un généreux donateur, M. Clark, offrait à la France et à la musique. Dans des urnes furent disposés des disques de Gramophone, où les plus belles voix de notre répertoire étaient venues se fixer pour jamais. Le tout fut clos hermétiquement et scellé, avec défense d'ouvrir avant cent ans révolus ces tombeaux de la voix. Des discours furent échangés, des vœux émis, des regrets formulés et l'on se sépara en se promettant de recommencer un jour cette touchante cérémonie.

Ce jour arriva le 14 juin dernier où M. Clark eut la bonne pensée d'enrichir à nouveau la collection du Musée et d'entrouvrir pour quelques instants le caveau dont l'Opéra lui accorda la concession. Cette fois le Sous-secrétaire d'État aux Beaux Arts, M. Léon Bérard avait tenu à se rendre personnellement au convoi, à suivre nos voix chères jusqu'à leur dernière demeure. Il vint, accompagné du très aimable Maurice Reclus, son chef de cabinet et d'un attaché au cabinet du Ministre du Commerce, et fut reçu par M. Banès conservateur de la bibliothèque, Henri Quittard archiviste, par l'état major de l'Opéra, MM. Messager et Broussan, Soulaine, Gabion, Maurice Lefèvre, Cassien-Bernard et François, auxquels s'étaient joints quelques rares invités, MM. Ecorcheville, Louis Schneider, de Curzon et des membres de la presse, enfin (à tout seigneur tout honneur) M. Clark lui-même et l'administrateur délégué de la Société Française du Gramophone, M. Reich.

Après avoir jeté l'œil du maître sur le Musée de l'Opéra et admiré particulièrement deux Hubert Robert, dignes de la vente Doucet, M. Léon Bérard et le cortège qui le suivait, s'engagèrent dans de sombres dédales. Un arrêt, en passant, à la gigantesque salle des machines électriques, qui fit l'an dernier l'admiration des " Amis de la Musique ", et voici le caveau, dont M. Banès remet la clef au Ministre. La porte s'ouvre ; chacun prend place devant une vaste table, où vont se passer les derniers apprêts. Quelle est cette voix ? C'est celle de Gémier. Elle aussi, va descendre au tombeau. Mais elle salue d'abord l'assistance par le pavillon du gramophone :

Monsieur le Ministre, Messieurs,

Sera-t-il permis au gramophone lui-même de prendre ici la parole, et de remercier en son nom l'éminente assistance, qui a bien voulu le suivre jusque dans ces catacombes de l'Opéra ? Avant de m'introduire, pour cent ans au moins, dans l'urne fatale, qui sera fermée sous vos yeux, je tiens à exprimer une fois encore ma gratitude envers ce Musée de la Voix, et envers son aimable conservateur M. Banès.

Ne l'oublions pas, Messieurs, c'est en France que naquit, il y a quelques années, l'idée d'une bibliothèque phonographique, idée que toutes les autres nations se sont fait un devoir d'imiter depuis lors, reconnaissant ainsi l'intérêt scientifique d'une pareille collection. Et c'est l'Académie Nationale de Musique qui, avant tout autre, réalisa cet ingénieux projet. N'était-ce pas légitime ? Où les voix endormies auraient-elles trouvé meilleur et plus sûr accueil ? Il

Cl. Meurisse.

M. CLARK M. M. RECLUS M. LÉON BÉRARD M. A. MESSAGER
M. BANÈS

AU MUSÉE DE LA VOIX

DANS LES CAVES DE L'OPÉRA

BOSTON PUBLIC LIBRARY

appartenait au temple de la musique dramatique française, dont nous saluons ici les grands prêtres MM. Messager et Broussan, de tenter ce miracle de la durée, de conserver à nos arrières petits fils ce qu'il y a de plus fugitif au monde, ce qui par excellence n'a ni corps ni durée : la voix humaine.

Comme le peintre, comme l'écrivain et le musicien même, l'artiste lyrique pourra désormais laisser d'autres témoignages de son talent que le souvenir d'une réputation périssable. Cette souveraineté d'un organe précieux, ce charme efficace du mouvement vibratoire, cette voix enfin, si subtile et si chère, nous l'aurons sauvée de l'oubli, et le chanteur pourra dire à son tour :

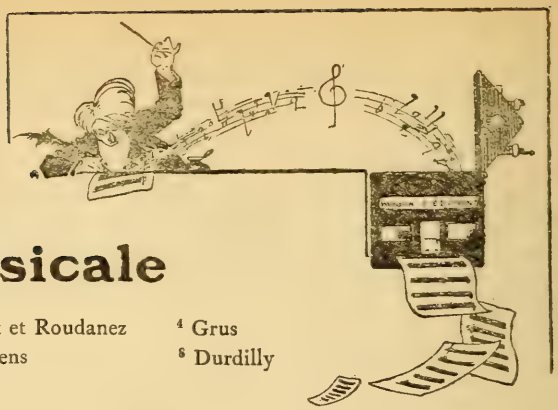
Non omnis moriar ! . . . .

M. le Ministre, en assistant personnellement à cette cérémonie, vous avez marqué le haut intérêt que vous attachiez à cette œuvre de survie musicale. Lorsque, dans un siècle, ces disques reverront le jour, les artistes vous sauront gré d'avoir donné cette preuve de bienveillante sympathie à leurs grands devanciers de 1912."

A cette allocution succéda un air de Lohengrin chanté par Franz, puis un solo de Kubelik dans lequel les harmoniques des cordes donnèrent l'impression d'un instrument à vent, enfin la plainte de Dalila soupirée par Mlle Brohly. Personne n'élève la voix, le disque seul a la parole. Le moment est solennel. Ligotés dans des feuilles d'amiante, serrés par les bandelettes funéraires, une trentaine de phonogrammes attendent l'enfouissement. Là gisent, en puissance, Chaliapine, Caruso, Amato, le délicieux Reynaldo Hahn, qui mérite bien de passer à la postérité en qualité de ténor, Mmes Farrar, de Montalent, Brohly, Melba etc... Le ministre se lève. Il se découvre et d'une main ferme appose le cachet que nul ne doit briser avant 2012 ! Bruyants et indiscrets, les photographes nous aveuglent de leurs étincelles.

Il n'y a point de sacristie. Le cortège remonte au jour. M. Clark est félicité pour cette journée des Disques, dont on escompte désormais le retour, et chacune s'éloigne en songeant avec mélancolie à ce début du vingt et unième siècle, pour lequel nous venons de témoigner une si louable sollicitude.

J. Leroux.



L'Édition Musicale

[1] Enoch [2] Janin à Lyon [3] Sénart et Roudanez [4] Grus
[5] Breitkopf de Londres [6] Demets [7] Bouwens [8] Durdilly
[9] Durand [10] Fürstner

CLAVIER. — Par quel hasard la musique de piano nous fait-elle défaut ce mois-ci ? Je ne vois guère à signaler que les *Eolides* de **César Franck,** [1] transcrites pour piano à deux mains par **Gustave Samazeuilh.** — Pour Orgue ou Harmonium, *Cinq Pièces brèves* sur des thèmes grégoriens, par l'**Abbé Brun** [2] ; puis trois gros In-folios, *les maîtres contemporains de l'orgue*, pièces inédites recueillies et publiées par l'**Abbé Jos. Joubert,** [3] organiste de la Cathédrale de Luçon ; les deux premiers, dédiés aux organistes français et le troisième aux étrangers. Il ne faut pas se dissimuler que la lecture de ces trois volumes est plutôt décevante : inutile de nous perdre en classifications d'écoles : rien ne nous fera distinguer un Suédois d'un Espagnol, ou un Hollandais d'un Napolitain : tous appartiennent à une unique famille, celle des organistes improvisateurs ; tous ont les mêmes qualités, ou, si vous le voulez, la même absence de défauts. Depuis Franck, il n'est assurément pas un seul chef-d'œuvre qui ait été conçu pour l'orgue, ce Roi des instruments. Cela dit, avouons que l'entreprise était séduisante et qu'en s'y risquant, M. l'Abbé Joubert s'est fait le plus grand honneur.

CHANT. — Sept jolies *Mélodies* d'**Alfred Rullmann,** [4] musique saine et inoffensive à tous égards, sans être totalement rétrograde ; à recommander aux jeunes élèves que l'on ne veut pas engager vers les abîmes d'un modernisme alarmant pour les familles. Parmi les petites publications où il y a toujours à glaner, citons quatre livraisons des *Saluts grégoriens* publiés par M. l'**Abbé Brun** [2] en l'honneur de Saint Joseph et du Sacré Cœur ; un recueil des *Chansons de France* (Chansons Limousines,) un volume de l'*Euterpe* [5] : airs et Madrigaux à plusieurs voix, de **Campion, Dowland, Wilbye** et **Pilkington,** (1res anneés du XVIIe Siècle.) Ne se trouvera-t-il donc pas en France une Société Chorale pour renouveler ses programmes en y inscrivant quelques-unes de ces petites pièces, exquises de fraîcheur et d'originalité ?

INSTRUMENTS. — M. **René Schidenhelm** [6] qui à défaut d'une originalité bien accentuée a toujours le mérite de posséder à fond les ressources de son instrument nous donne un *Lied pour deux Violoncelles et Piano*, une *Ballade* et un *Scherzo Sérénade*, pour Violoncelle et Orchestre, celui-ci, réduit au Piano. Pour Violon, voici la *Chanson d'un Soir d'Automne* de Mlle **Germaine Corbin,** [7] musique bien douloureusement grincante ; de Mme **Cécile Simon,** [8] un Trio de belle allure et de M. **Fairchild,** [6] un Quatuor à cordes. Enfin une petite Transcription, le *Rossignol en Amour*, de **Couperin,** adapté à la flûte par **Charles Bouvet.** [6] Que les puristes ne se hâtent point de crier au scandale ; cette pièce a bien été écrite pour clavecin, mais elle est de celles que Couperin jugeait lui-même devoir convenir indifféremment à plusieurs instruments : il en donne l'indication formelle ; voilà donc une de ces transcriptions absolument légitimes, auxquelles nous ne pouvous qu'applaudir. V. P.

Cl. Meurisse

PUBLIC LIBRARY

M. LÉON AUSCHER

Président du Comité de Tourisme en Montagne du Touring Club de France

La Musique et le Sport[1]

III

LÉON AUSCHER

A la suite d'un article sur la décentralisation musicale au cours duquel je tentai d'ébaucher un programme de " tourisme artistique ", je reçus une lettre chaleureuse de mon ami Léon Auscher, — et l'idée me vint d'interroger ce grand sportsman, certain d'avance qu'il apporterait quelques aperçus ingénieux dans l'enquête que j'ai entreprise.

Léon Auscher est — vous ne l'ignorez point — l'un des apôtres du tourisme en France. Il a aidé à répandre les sports d'hiver dans nos montagnes et plus d'un village isolé lui doit la création d'une route nouvelle, plus d'un hameau perdu lui doit d'être révélé au public voyageur.

Il s'est imposé une tâche et l'accomplit avec une persévérance inlassable. Il a organisé des voyages d'exploration à travers la montagne hivernale, à l'époque où les paysans paraissent s'endormir du sommeil des marmottes. Il a révélé aux pyrénéens l'usage du traîneau et mené dans nos Alpes une campagne acharnée en faveur du ski. Les résultats qu'il a obtenus ne sont-ils pas surprenants ? Trente stations d'hiver se sont créées en France et déjà un nouveau mouvement de tourisme s'est produit. Chamonix, le Revard, Gérardmer, Saint Pierre de Chartreuse, le Sapey, Cauterets, les Eaux-Bonnes jouissent désormais d'un renom qui fait pâlir celui des centres réputés de l'industrieuse Helvétie. Appliquant la belle devise du Touring Club, il tente de " faire connaître et de faire aimer notre pays ", mais sous un aspect ignoré. Le surprenant enthousiasme que provoqua chez nous la révélation des sports d'hiver, n'est-il pas le résultat de l'œuvre patiente de Léon Auscher ? Et les hôteliers montagnards qui ont trouvé dans cette passion nouvelle une source de fortune inespérée, n'oublieront peut-être pas le nom du propagandiste le plus actif et le plus modeste ?

Léon Auscher appartient à une famille de musiciens : Il est parent de Léo Sachs et d'Alfred Casella, et Mme Auscher est une pianiste de grand talent. Je connaissais déjà ses goûts artistiques par nos nombreux entretiens et je savais ne pas m'adresser à un profane. Pourtant, ce matin là lorsque je l'aperçus dans une allée du beau parc qui entoure sa propriété de Neuilly, il m'accueillit par des protestations véhémentes :

— Je vous vois venir, s'écria-t-il. Vous voudriez me faire dire quelques imprudences au sujet de la musique moderne. Avez-vous oublié que je suis un "routier" impénitent, un "vagabond" éternel ? Comment voulez-vous que j'allie mon amour de la vie au grand air avec le goût de la "musique *de chambre*" ? J'ai trop le souci de fuir les espaces clos et les foules qui s'y pressent pour devenir un "amateur de concerts".

— Mais cette musique moderne, vous ne l'ignorez point cependant ?...

— Certes, j'en connais assez pour prétendre me former une opinion, si je me contentais de juger à la légère. Mais n'ayant fréquenté aucune audition musicale depuis nombre d'années, je n'ai pas le droit de jouer à l'arbitre et j'aime mieux vous dire tout net que, faute d'entraîne-

[1] Voir les n°s 5 et 6.

ment ou de constance, je ne comprends rien à la musique ultra-moderne. C'est un art qui, par ma faute peut-être, me demeure étranger. J'en suis resté au point où j'en étais à l'heure où j'ai commencé à battre les grands chemins, soit à pied, soit à bicyclette, soit en automobile, c'est-à-dire à un respect profond pour les classiques et à une passion que rien n'éteindra jamais pour Wagner. Depuis, le tourisme m'a empêché d'apprécier les maîtres de l'heure...

— Pensez-vous donc que le goût du tourisme et l'amour de la musique soient des sentiments incompatibles ?

— Bien au contraire, et je vois entre le tourisme et la musique des liens réels, des rapports étroits qu'il serait aisé de développer. Il y a d'abord un lien moral très net et très précis : Le tourisme, en effet, est un admirable mode d'éducation : il exerce l'homme à voir et à admirer ; il le met en présence des spectacles harmonieux et splendides de la nature ; il ouvre son âme aux sensations les plus fortes et, par suite, il me paraît tout à fait évident qu'il doit le prédisposer à mieux concevoir, à comprendre plus nettement les manifestations artistiques.

" Enfin, ceux qui, comme nous, sont à l'avant-garde de ce grand mouvement du tourisme national qui a eu sur les idées françaises une si heureuse influence, ceux-là s'aperçoivent de plus en plus que pour propager le tourisme en France, il faut sauvegarder chaque jour davantage les beautés de notre pays. Ces beautés sont de deux ordres : les beautés matérielles, c'est-à-dire les sites, les monuments; et ensuite le patrimoine historique, et moral en quelque sorte, de notre pays. Ce patrimoine comprend en première ligne les coutumes, c'est-à-dire les chants, les danses et les costumes nationaux. Et je vois là, comme vous l'avez indiqué déjà dans vos articles, un rôle considérable et utile à jouer pour un groupe soucieux de perpétuer les belles traditions artistiques. La Société des Amis de la Musique, par exemple, pourrait avec l'appui de clubs touristiques, organiser des fêtes régionales aux cours desquelles on s'efforcerait de reconstituer le folklore français. Certains musicologues accepteraient volontiers la tâche de retrouver les airs anciens, les mélodies désuètes, de faire revivre les vieilles danses de jadis. Je connais maints villages où les plus antiques coutumes ont été conservées malgré l'envahissement des voyageurs. Il faudrait encourager les paysans à ne pas renoncer aux mœurs d'autrefois et les aider à transformer les réjouissances populaires, en fêtes périodiques. C'est ainsi que les régions pyrénéenne ou dauphinoise pourraient être les théâtres annuels de spectacles admirables. Les vallées d'Ossau et de Luz, le Queyras, l'Oisans, la Maurienne ont un folklore d'une richesse inouïe. Ceux qui voudront le révéler au public sauront déplacer un grand nombre de touristes désireux d'éprouver une double impression d'art, grâce à la beauté des paysages et à l'intérêt des musiques et des danses sauvées pieusement de l'oubli. Nul doute d'ailleurs que les Syndicats d'Initiative qui s'occupent si activement aujourd'hui de vanter leurs départements ne s'intéressent à une tentative semblable. Et les promoteurs trouveraient à coup sûr d'autres appuis parmi les sociétés locales, les philarmoniques, les chorales, les clubs sportifs. Les hôteliers eux-mêmes deviendraient soudain les champions de cette renaissance artistique et musicale, car ils verraient en elle un moyen de prolonger la " saison ", toujours trop courte à leur gré. "

Nous nous étions assis sous une tonnelle rustique entourée d'arbres touffus et de corbeilles où des fleurs confondaient leurs teintes vives. Léon Auscher renversé contre le dossier d'un fauteuil en rotin, parlait d'une voix lente. Il aspira voluptueusement l'air chargé de senteurs complexes.

— Que voulez-vous ? s'écria-t-il, sans transition, je ne puis vivre enfermé. Et combien me ressemblent ! Pourquoi n'allierait-on pas cette passion du grand air avec l'amour de la musique. Il suffirait d'organiser des concerts d'orchestre sur les scènes de verdure, dans des cadres naturels ; j'imagine très bien, en outre, la Walkyrie jouée devant un paysage de mon-

tagnes ou telle symphonie exécutée dans une baie somptueuse au bord de la mer. Et enfin, le touriste saisirait avec joie le prétexte d'un festival qui célébrerait un illustre musicien dans sa ville natale, ou d'un défilé historique organisé à propos d'une fête commémorative et au cours duquel il entendrait des airs de l'époque reconstituée joués sur des instruments anciens. De semblables projets aideraient à la décentralisation musicale et sauraient satisfaire en même temps le touriste et le mélomane. Si ces idées prennent corps, je prêterai volontiers mon concours, s'il peut-être utile à leur réalisation. Et vous me verrez au premier rang des spectateurs. Mais comment voulez-vous que j'hésite à négliger le concert que me vante un programme de la Salle Gaveau, quand je puis demain rouler en auto à travers le défilé sauvage de la Chartreuse, vers Saint Pierre, dans un prodigieux décor, parmi le chant des cascades et le bruit du vent dans les feuilles, qui valent toutes les mélodies humaines?...

GEORGES CASELLA.

Piano ou clavecin ?

Nous avons reçu ces lettres de nos collègues et amis Mme Landowska et M. J. Nin. Nos lecteurs ne nous en voudront pas de considérer cette polémique comme terminée dans notre revue où les adversaires ne sauraient exposer à l'aise tous leurs arguments.

La Rédaction.

Mon cher Ecorcheville,

Je ne sais pas... mais il me semble que lorsqu'on a vraiment raison, on ne répond pas avec une telle....nervosité...

Pourquoi Mme Landowska s'entête-t-elle à faire de l'esprit à propos d'une question où l'observation, la simple et sage observation, s'impose avant tout ? Cela nous engage dans la voie des personnalités et nous éloigne singulièrement du terrain de l'art : c'est infiniment regrettable.

Je n'ai jamais dit que les travaux de mes prédécesseurs dans la question *Piano ou Clavecin* fussent mauvais ; ils sont insuffisants en ce sens qu'en ne considérant que des aspects isolés, particuliers, et souvent personnels, du problème, ils ne l'ont étudié qu'incomplètement, alors qu'une vue d'ensemble, partant des origines mêmes de l'expression musicale, eût été infiniment plus précieuse pour la recherche d'une conclusion nette et précise.

Les noms de Fuller Maitland, Hermann Kretzschmar, Guido Adler et Carl Nef me sont familiers, (Mme Landowska aura l'occasion de s'en apercevoir) ; ce sont des savants, c'est entendu ; mais Praetorius, Kuhnau, Mattheson, Adlung, Walter, Quantz, Ph. Em. Bach, Türk, Forkel, Rimbault, Oscar Paul et Spitta l'étaient aussi. Je les propose à ceux des lecteurs du *S. I. M.* qui voudront connaître les origines de la question.

Je n'ai jamais douté du succès du clavecin, pas plus que je n'ai mis en doute un seul instant le succès du pianola ou du cinématographe. *Vox populi vox Dei ;* est-ce là par hasard, la devise adoptée par les néo-clavecinistes ? Sans doute trouvent-ils trop fataliste le *Sic transit gloria mundi* des vieux clavecins de jadis ! N'importe ; l'artiste seul a le droit de juger les questions d'art, et c'est par dessus de la foule et de soi même, surtout, qu'il doit les regarder s'il veut faire œuvre utile.

Puis-je assurer notre facétieuse amie de mon silence ?... Je le souhaite, car j'ai fort peu de temps et il faut que je m'occupe, malgré tout, de mettre au point, pour elle, cette énorme blague qui doit la faire sourire et bâiller...

Merci une dernière fois, mon cher Ecorcheville, de votre si parfaite et si loyale hospitalité.

Votre tout dévoué,

J. Joachim Nin.

Uccle-Bruxelles, Juin, MCMXII.

Mon cher ami,

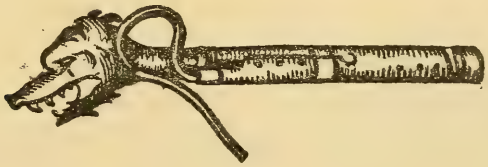
Monsieur Joachim Nin me demande pourquoi j'ai traité avec trop de légèreté ses lettres. Mais, mon Dieu, je ne pouvais pas répondre autrement à une polémique, où toute argumentation sérieuse a été remplacée par des citations tirées des journaux, ou par des phrases ronflantes dans le genre de celles : L'artiste doit toujours regarder par dessus la foule ! Vox populi, vox Dei ! sic transit gloria mundi ! Mais, mon cher Monsieur Nin, ce n'est pas à moi qu'il faut enseigner ces belles vérités. Lors de mon séjour au pensionnat de Berlin, je les ai durant trois ans brodées de mes propres mains avec des fils d'or.

Vous faites bien en vous pressant de mettre au point votre livre que j'espère fort intéressant, mais vous avez tort de vous en prendre aux musicographes que j'ai cités et qui sont tous, sans exception, des musiciens de grand mérite. Je regrette seulement d'avoir oublié M. Georg Kinsky, le Conservateur du musée de Cologne.

En somme, que désire M. Joachim Nin ? Il voudrait prouver que les pièces anciennes gagnent dans l'exécution sur notre piano moderne. Si même cela était vrai, cet argument me paraîtrait encore insuffisant, car je préfère voir une gravure du XVIIIe siècle dans son modeste cadre de l'époque, que dans le plus somptueux encadrement moderne style. Mais encore faut-il prouver que les pièces de clavecin sonnent mieux sur notre piano que sur le clavecin. Je joue avec un amour égal les deux instruments, j'ai eu cent fois l'occasion de m'assurer du contraire. Mais M. Joachim Nin est pianiste, pourquoi ne chercherait-il pas à nous convaincre devant le piano ? Je lui ai fait cette proposition il y a quelques mois, il m'a fourni une réponse évasive. Je le regrette, car cela vaudrait certes mieux que des citations.

Ce n'est pas la foule qui fait au clavecin son succès, bien au contraire le gros public et la foule des professionnels du piano lui font la guerre. Ce n'est pas la foule, qui fait figurer le clavecin dans les congrès musicaux, dans les fêtes de Haydn, de Mozart ; ce n'est pas la foule qui a fait figurer le clavecin dans les fêtes de Bach, mais les membres du comité de la Bachgesellschaft, les professeurs Hermann Kretzschmar, Siegfried Ochs, Gustave Schreck ; Karl Straube etc. Ce sont des chefs d'orchestre tels que Gustav Mahler, Felix Mottl, Siegfried Ochs, Mengelberg qui introduisent le clavecin dans leurs orchestres. Ce sont des musiciens tels que St-Saëns, Richard Strauss, Joachim, Guilmant, Charles Bordes et tant d'autres qui lui portent intérêt. *L'artiste doit regarder par dessus la foule.* C'est ce que je fais, Monsieur, je regarde par dessus cette foule immense de pianistes professionnels qui haussent les épaules, parce qu'il est plus facile de dédaigner que d'apprendre.....

WANDA LANDOWSKA.



Échos et Nouvelles

LES MÉDAILLES DU SALON DES MUSICIENS FRANÇAIS. — Sous la présidence de M. Henri Maréchal, Inspecteur de l'Enseignement Musical, le Jury du " Salon des Musiciens Français " a procédé au vote des récompenses. En voici le résultat :

Premières Médailles : MM. Marcel Bertrand, Lucien Chevaillier, Jean Déré (Niort), Lefèvre-Derodé (Reims).

Deuxièmes Médailles : MM. C. A. Collin (Rennes), Eugène Cools, Mme Fleury-Roy, M. Fernand Masson, Mme Toutain-Grün.

Troisièmes Médailles : Mlle Balutet, MM. E. Guyonnet (La Roche-sur-Yon), Albert Laurent (Armentières), Paul Le Flem, Georges Palanque, (Chartres), Jean Pergola, Jacques Pillois.

Mentions : MM. Louis Ancel, Constantin-Gilles, Jean Cras (Toulon), Adolphe Dietrich (Dijon), Marcel Gennaro, Eugène Riégel, René Schidenhelm.

La distribution officielle des récompenses aura lieu au mois de novembre prochain, à la Réouverture solennelle du " Salon des Musiciens Français ".

Les Compositeurs qui désirent voir leurs œuvres figurer aux programmes du prochain Salon devront les adresser au Secrétariat-Général, 28, rue Nollet, Paris, du 1er au 25 octobre.

* * *

DÉCENTRALISATION MUSICALE. — Le ministre des beaux-arts vient d'approuver la répartition du crédit indicatif de 25.000 francs affecté sur le budget de 1912 en faveur des théâtres lyriques de province ayant fait œuvre de décentralisation musicale. Cette répartition est ainsi établie :

Le théâtre des Arts de Rouen (*l'Aube rouge*, de M. G. Erlanger) et l'Opéra de Nice (*Vercingétorix*, de M. F. Fourdrain) reçoivent chacun 6.000 francs ; les théâtres municipaux de Nancy (*le Pays*, de M. J. Guy-Ropartz) et Nantes (*Myrdinn*, de L.-A. Bourgault-Ducoudray), 4.000 francs ; l'Opéra de Marseille (*Charlemagne*, de M. Durand-Bloch) et le théâtre municipal d'Avignon (*Maguelonne* et *le Roi René*, de M. de Saussine), 1.000 francs. En outre, les compositeurs Camille Erlanger, Guy-Ropartz et Félix Fourdrain touchent chacun 1.000 francs.

* * *

LA BATAILLE DES VIOLONS. — Notre confrère le *Monde Musical* vient de renouveler l'expérience de lutherie comparée qu'il avait déjà présentée au public en 1909. Devant une salle aussi peu éclairée que possible des artistes vinrent faire entendre une série de violons, anciens et modernes sur les Stradivarius, Guarneri et autres célébrités auxquelles la tradition et la mode nous font attacher un prix sans doute excessif. En outre, on eut la surprise agréable de voir les deux premiers prix attribués à deux instruments construits sur des principes identiques. Un violon de Bruxelles et un autre de Nantes fabriqués d'après les données du Dr. Chenantais trouvèrent auprès du jury public une faveur unanime.

Tous droits réserves pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

Le Gérant : Marcel Fredet.

Impr. par The St. Catherine Press Ltd. Bruges, Belgique.

CE QUE NOUS AVONS VOULU EN ÉCRIVANT ARIANE A NAXOS ET LE BOURGEOIS GENTILHOMME

" On sait que M. Richard Strauss, après avoir cherché son inspiration dramatique dans l'Orient hébreux, puis dans la Grèce des Atrides, s'est peu à peu rapproché du goût occidental. Son Rosenkavalier *viennois touche à notre XVIIIe siècle, et voici que le grand musicien s'est épris du sujet le plus français qui se puisse voir. Il met en musique, après Lully, le* Bourgeois Gentilhomme *en le prenant pour cadre et pour prétexte d'un opéra galant :* Ariadne auf Naxos. *Cette adaptation verra le feu de la rampe à Stuttgart le 25 de ce mois. L'œuvre de Molière, ainsi modernisée, nous réserve bien des surprises ; ne serait-ce que la mise en scène originale, imaginée par Max Reinhardt. Il parait que l'élève musicien, qui impatiente si fort M. Jourdain, aura le masque de l'auteur de Salomé, et que nous verrons Strauss composer sa propre musique... !*

Le collaborateur fidèle du Dr. Strauss, notre ami Hugo von Hofmannsthal a choisi S.I.M. pour faire part au public français des intentions qui ont guidé les deux auteurs dans cette remise au théâtre allemand d'un chef d'œuvre de la comédie molièresque. Nos lecteurs lui en sauront certainement gré. "

Le Bourgeois Gentilhomme de Molière est un de ces chefs d'œuvres qui nous laissent le souvenir d'un personnage inoubliable, plutôt que celui d'une action suivie. C'est une comédie-ballet, écrite pour la cour. L'élément impérissable, la comédie de caractère, nous les devons à la surabondance du génie, auquel on n'avait pour ainsi dire demandé qu'un décor pour un divertissement de danse et de musique.

La pièce se termine, comme on le sait, par un grand ballet, auquel

assistent M. Jourdain et ses hôtes, et que Lully avait paré de sa musique. A la place de ce ballet, nous avons cru pouvoir — sans manquer au respect — présenter un petit opéra dans le goût ancien, où un compositeur moderne put trouver occasion d'animer un sujet très simple par des moyens très réduits, et de répondre ainsi victorieusement à certaines critiques superficielles, auxquelles son talent fut parfois exposé.

Sans manquer de respect — car la comédie de Molière, encore une fois, est un cadre et non une comédie régulière. Un grand artiste sait user des formes dramatiques les moins relevées et les plus composites, quand les circonstances le lui commandent ; il y témoigne d'une telle sureté qu'il serait inconvenant de chercher par la violence à élever ou à épurer son œuvre. Que l'on supprime de cette comédie-ballet les danses et les cérémonies, elle s'apauvrit, sans gagner en unité, car son action est, et reste lâche, et son plan le plus arbitraire du monde. Tout se tient par l'invention et le développement du personnage principal. La perfection de cette figure, sa rondeur, la suit à travers toutes les scènes, la met à part, la fait vivre.

Si donc, nous nous sommes permis de faire de M. Jourdain l'organisateur et le spectateur d'un divertissement musical nouveau, (et par conséquent problématique), si nous avons substitué *Ariadne auf Naxos* au *Ballet des Nations*, c'est que l'inépuisable symbole et l'éternelle actualité de ce personnage immortel nous y conviait et semblait nous y autoriser.

D'ailleurs, on trouvera dans notre adaptation à peu près autant, ou aussi peu de musique de scène et de musique pure, que Lully en fournit de son temps à l'œuvre de Molière. Une petite ouverture, accessoirement une transition, la leçon de danse, la conversation en musique, les entrées des danseurs, le tout à la discrétion du compositeur moderne, mais en suivant des chemins déjà tracés, et comme dans l'ombre de son grand devancier.

La cérémonie turque, ce clou de la représentation française et traditionnelle, a du disparaître, à notre très vif regret, et après d'angoissantes perplexités de notre part. Mais nous destinons notre œuvre à la scène allemande, et les couplets de cette ravissante turquerie tirent tout leur charme de la *lingua franca*, que son aspect burlesque n'empêche pas d'être immédiatement intelligible. Traduire ces vers en allemand, sans les défigurer, sans les rendre insupportables, c'est une tâche impossible ; les faire chanter tels qu'ils sont, c'est s'exposer à les rendre incompréhensibles au public

presque tout entier et leur faire perdre, par conséquent, leur folle gaité.

Peut-être n'aurions nous cependant pas trouvé le courage de sacrifier un acte aussi célèbre, bienqu'aussi épisodique, si la critique moliéresque la plus récente n'était venue, de France, nous donner quelque courage et presque l'autorisation d'agir ainsi. On sait en effet que cet épisode, un peu détaché de l'action, doit son existence à un fait historique : l'envoi par le Grand Turc d'une ambassade auprès de Louis XIV. De plus, le collaborateur inconnu de Molière en cette circonstance, a pu être dévoilé dernièrement. C'était donc plutôt l'œuvre d'un diplomate orientaliste du XVIIe siècle, que celle d'un grand comique, dont nous décidions.

Mais, la cérémonie supprimée, tombait aussi toute son annexe, l'intrigue amoureuse, la fille de M. Jourdain, son amant Cléonte et Covielle, qui tous ne sont que l'échafaudage un peu conventionnel de cet incident.

Nous sera-t-il permis d'espérer que le public français, si jamais notre adaptation lui tombe sous les yeux, ne voudra voir en elle que l'hommage rendu au génie immortel, par les générations nouvelles d'un peuple étranger, et l'un de ces gestes qui semblent menacer l'image consacrée, mais, qui au contraire, en donnent un reflet nouveau, comme si, dans l'onde où se mirait le personnage, on avait tout à coup versé une eau fraîche et nouvelle.

HUGO VON HOFMANNSTHAL

Caricature de R. Strauss par Krotowski.

La Musique des Hébreux

Que l'on veuille bien examiner, relativement à la rythmique et à la musique hébraïques, les bibliographies respectives de l'Allemagne et de la France. D'une part, c'est un luxe, une abondance surprenante, de l'autre, une pauvreté non moins frappante.

Nous ne nous attarderons pas à rechercher les causes profondes de cette différence, mais nous espérons, qu'en elles-mêmes, les quelques pages que le lecteur va parcourir, trouveront leur excuse naturelle.

Est-il même besoin de signaler l'intérêt qui s'en peut dégager ? On sait quelles tentatives ont déjà été faites pour rattacher la psalmodie latine à la cantilation hébraïque et à la mélopée grecque ; or, jusqu'ici on n'a découvert que des ressemblances, et non, que je sache, une filiation ; ayant personnellement échoué devant ce problème, je me garderai bien de l'entreprendre ici. Mais, en revanche, un aperçu de la rythmique sémitique, son rôle dans la poésie, puis la musique, nous révèleront à travers bien des dissemblances, l'identité d'un principe, qui, en terre sémitique, aussi bien qu'en Grèce, qu'à Rome ou en Egypte, préside à l'union du verbe et du son musical, avec presque toujours adjonction de la danse.

Un autre intérêt s'ajouterait à celui-là : celui d'une étude historique des tâtonnements qui ont précédé l'éclosion d'un système vraisemblable d'interprétation rythmique ; mais en vérité, c'est plutôt l'affaire de la philologie, et nous passerons sous silence les innombrables essais qui furent tentés de Flavius Josèphe à Sievers [1] ; qu'il nous suffise de signaler que les plus illustres rythmiciens allemands du XIXe siècle ont

[1] Pour tous les textes qui concernent la métrique ancienne, dans l'antiquité et le moyen-âge — et le résumé des différents systèmes qui ont été proposés depuis cette époque à nos jours, consulter l'ouvrage de Nivard Schlœgl, composé très sérieusement et qui me paraît avoir la valeur d'un document. Celui de Döller a moins de valeur.

abordé cette question et ont apporté leur pierre à cette construction lentement édifiée.

***

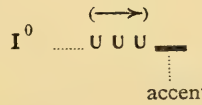
Il vient tout naturellement à l'esprit d'opérer des recherches rythmiques dans le domaine de la poésie, et par conséquence de localiser les nôtres dans le livre des Psaumes, celui de Job, ou celui des Proverbes; c'est là en effet, que nous découvrirons les systèmes les plus complets et les plus consciemment édifiés ; pourtant il serait injuste de négliger, tout au moins dans une étude de quelque étendue, certains autres textes bibliques (cantique de Deborah, etc.) et nous allons même constater que n'importe quel fragment — prose ou poésie — est à même de nous fournir le renseignement fondamental nécessaire à l'orientation de notre travail, le principe directeur de la construction dite poétique des anciens poèmes orientaux.

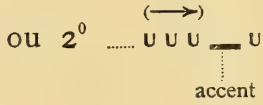
Et, d'abord, commençons par nous débarrasser autant que possible de ce que nous savons de la métrique hellénique et n'en conservons qu'une importante notion : celle de l'accent. C'est en effet de lui que dépend la structure de la poésie que nous allons étudier.

Voyons donc ce qu'il est et comment il se comporte dans le texte littéraire.

L'accent dans le mot. Chaque mot hébreu porte un accent principal appelé *ton* par la plupart des grammairiens. Cet accent se place tantôt sur la dernière, tantôt sur l'avant-dernière syllabe, et selon certaines règles qu'il n'est pas utile d'exposer ici.

On peut donc avoir l'un des deux schèmes suivants :





Outre cet accent principal, le mot porte des accents secondaires, ou *demi-tons :* moins élevés que le principal ils paraissent lui faire équilibre, et bien que la règle ne soit pas absolue, ils se placent, dans un même mot, de deux en deux syllabes à partir de celle qui porte le ton, créant ainsi une sorte d'oscillation assez régulière dont on a même voulu déduire un système rythmique.

Les deux schèmes deviendront alors :

1° ..... (⟶) ú u ú u — ou 2° ..... (⟶) ú u ú u — u

a secondaire

En résumé, l'accentuation du mot hébraïque peut comprendre trois degrés, qui, sauf exceptions, se déterminent à peu près automatiquement:

le ton, ou accent principal, (Haupton)
le 1/2 ton, ou accent secondaire (neben-ou mittelton)
la syllabe atone, ou non accentué (schwach-ou tiefenton)

Bien que succinct, cet exposé nous servira cependant à comprendre le mécanisme rythmique de la phrase et du verset.

L'accent dans le vers. Déterminer les règles, ou seulement les procédés rythmiques du vers sémitique, c'est en somme résoudre le problème de la métrique orientale ancienne.

Disons que l'on a mis en doute l'existence même du vers, dans la poésie hébraïque, mais cette thèse n'a eu que peu de partisans ; les textes historiques de F. Josèphe ne laissent guère de doute à cet égard, et surtout le fait que les Psaumes etc., sont expressément destinés à être *chantés*, rend très possible la recherche et la découverte, sinon d'un mètre poétique bien défini, du moins d'un ensemble d'habitudes constitutives du genre poétique. C'est pour nous le point essentiel — et il vous suffira de résumer brièvement l'histoire des études rythmiques en disant que plus nous approchons de l'époque moderne, plus les théoriciens écartent la notion de quantité ou de qualité des syllabes, notion suggérée par les prosodies grecque et latine et aussi par les textes antiques — on fait appel à la notion d'accent tonique qui devient plus distincte, à celles des césures, des accents secondaires et de l'accent dynamique — et on adopte comme unité non le demi-verset, mais le *verset*, comme le voulait déjà Renan, et bien avant lui, Origène — (" que l'unité mesurée ne soit pas le demi-verset, mais le verset — qu'il soit métrique ")[1].

Partant de ces idées on a constaté que la phrase (comme le mot) pouvait présenter trois degrés d'accentuation : dans un groupe ayant un sens complet, certains mots seront faiblement vocalisés — ou atones — d'autres

[1] Vetter et H. Grimme partent en définitive des mêmes principes, et en tenant compte des corrections et adjonctions de Sievers, on peut considérer leurs thèses comme acceptables.

le seront davantage, et l'un de ceux-ci portera l'accent principal : c'est ce qu'on peut appeler en hébreu l'accent dynamique ; celui-ci ne se traduit pas particulièrement par une élévation de la voix, mais par un *accroissement d'intensité*,[1] qui peut entraîner, mais seulement comme " épiphénomène " un mouvement ascendant de l'émission vocale (mouvement mélodique) — ou coïncider simplement avec lui.

Notons au passage que cette notion d'accent dynamique, difficilement dégagée par les esthéticiens allemands de la musique (H. Riemann reproche à Wundt de confondre l'accent dynamique avec l'accent rythmique) n'a été introduite qu'assez tard dans l'étude de la poésie sémitique, et que son application n'est pas encore aussi indiscutable qu'on le désirerait.

Quant à sa détermination, elle ne dépend plus exclusivement de la valeur des syllabes, mais de la construction même de la phrase ; aussi ne pouvons-nous entrer dans le détail de l'accentuation dynamique qui nécessiterait l'exposition des lois syntaxiques — et nous bornerons-nous à indiquer les résultats auxquels on aboutit,

Chaque verset poétique (tiré de Job-Psaumes ou Proverbes) comprend, s'il se compose de deux " lignes ", trois césures, une principale et deux secondaires. Précisons par un exemple (Job. 6.15).

Achaj bagedu | khemo nachal || ka'aphîq nechalim | ja'abru.

césure secondaire — césure principale — césure secondaire

Chaque césure constitue une *mesure*, principale ou secondaire, est déterminée par la logique et porte son accent dynamique, et ses accents secondaires. La plus courte peut avoir deux mots. Enfin tous les agencements que l'on rencontre dans les textes poétiques, et particulièrement

[1] Observons que les Allemands appellent souvent (en poésie) l'accent dynamique " accent d'expiration " ; il est permis d'admettre qu'il n'y a pas là qu'une métaphore ; en hébreu la phrase a la longueur du " souffle " ainsi que Renan le faisait déjà remarquer (ce qui explique que la fin du verset ne soit pas toujours la fin de la pensée exprimée) ; à l'origine, par conséquent, l'accent dynamique a dû porter de préférence sur le dernier mot de la césure, de l'hémistiche ou du verset, coïncidant avec l'émission plus rapide de souffle à la fin de l'expiration.

Le mécanisme physiologique correspondant à la stucture rythmique de la phrase parlée (ou chantée) est d'ailleurs des plus intéressants et des plus instructifs à approfondir (Voir Sievers, Franz Saran etc.)

dans Job, se ramènent à 3 types principaux, assez bien définis :

1° césures à 1 accent principal.

2° césures à 2 ou au plus 3 accents.

3° césures présentant la disposition : accent principal — accent secondaire — et les combinaisons de cette forme avec l'une les précédentes.

Empressons-nous d'ajouter que ces différents types ne sont ni employés au hasard, ni mélangés sans intention : l'analyse révèle au contraire leur emploi systématique selon le ton général du morceau, et par suite une espèce d'éthologie du rythme en même temps que l'existence de " mètres poétiques " assez bien déterminés.[1] Ces constatations ont leur importance musicale, puisqu'elles permettent la scansion des unités supérieures, la division chorale etc.

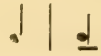
Cherchons à présent à définir, précisément ces " unités supérieures."

La première que nous rencontrions, est aussi la plus connue : c'est le groupement " parallèle " de deux versets (quelquefois davantage).

Le parallélisme peut se définir : deux manières successives et différentes d'exprimer la même pensée ; R. Lowth ajoutait (au milieu du XVIIIe siècle) que le second fragment servait à renforcer le premier.

De cette définition même, nous pourrions déjà inférer à la musicalité, la destination musicale tout au moins, de la forme parallèle ; mais surtout nous apercevons la valeur toute rythmique de cette construction, où le second membre, égal au premier, et semblable comme idée, *porte l'accent* absolument à la manière d'un fragment musical : antécédent-conséquent.

Les esthéticiens représentent cette forme fondamentale de rythmique musicale par le schème :



Je passerai sous silence les formes diverses de parallélisme, et d'autres procédés qui n'ont pas un rapport direct avec l'accentuation : le chiasme, la rime même etc. Mais en retour je signalerai la structure particulière connue sous le nom d'*anadiplosis* : les folkloristes l'ont en effet rencontrée chez les paysans syriens actuels dont certains chants nationaux accompagnés de danses présentent l'aspect d'une " chaîne ", chaque vers débutant par le mot terminus du vers précédent. Nous avons donc là une nouvelle preuve de la destination musicale et de la réalité d'une construction

[1] Voir en particulier Vetter-Lowth (1753).

rythmique bien déterminée, intentionnelle, de la poésie sémitique ancienne.

D'esprit tout oriental aussi " le Kinot " ou encore mesure élégiaque, qui consiste à faire suivre une césure longue d'une courte ; non seulement cette mesure poétique se trouve dans les " Lamentations " et dans des textes Assyriens étudiés par Rudde, mais encore dans des chants funéraires Arabes accompagnés de la flûte, ainsi que le signalait déjà Jérémie. (Nous rappelons d'ailleurs que la flûte des cérémonies funèbres était une coutume de tout l'Orient ancien : Grèce, Asie, Egypte.)

Ayant rapidement parcouru l'ensemble des formes élémentaires les plus essentielles à la construction poétique, et après en avoir saisi la notion principale, nous allons pouvoir aborder la question encore controversée de la forme chorale, et préciser par de plus abondants détails l'importance qu'elle prend au point de vue plus particulièrement musical.

***

L'agencement strophique constitue dans la rythmique hébraïque un problème dont la solution tient à la fois à la rythmique proprement dite et à la musique. C'est pourquoi nous en ferons le trait-d'union des deux parties principales de notre étude.

Etant donné comme nous l'avons déjà signalé que certains psaumes, certains fragments poétiques sont très clairement destinés au chant [1], on pouvait se demander sur quel principe métrique reposait ce chant choral, ou individuel, et s'il était même matériellement possible pour certains passages dont la longueur est considérable, de les chanter d'un bout à l'autre sans arrêts.

L'attention se porta alors sur l'énigmatique terme " Selah " que les Septante ont traduit par " dipsalma " et que l'on rencontre à plusieurs reprises dans les passages poétiques (surtout dans les psaumes). On ne fut pas toujours d'accord sur la signification de ce terme [2], au sujet duquel l'antiquité ne nous a pas laissé de nombreux renseignements ; pourtant aujourd'hui on admet assez généralement qu'il indiquait un changement de personne, de rythme, de mode etc. dans le débit — et par conséquent, si le chant était collectif, un changement de *chœur*.

[1] Des superscriptions indiquent assez clairement aussi qu'il s'agit de chant choral.

[2] Le nombre des auteurs qui ont abordé le problème du " Selah " est incalculable, et les avis, autant, naturellement.

Müller est le premier qui ait soutenu scientifiquement la thèse de l'existence des chœurs, et Zenner après lui, reprit cette thèse et se livra à un travail de reconstitution des plus intéressants, bien que parfois un peu hypothétique.

En définitive, il y aurait (et on retrouve ici l'influence de la rythmique grecque) trois éléments principaux à la base de toute édification poétique :

la strophe
l'antistrophe
la strophe alternée

cette dernière étant chantée verset par verset, et chacun de ceux-ci par un des deux chœurs.

Mais ce qui a aidé, ce qui a beaucoup contribué à fixer cette nouvelle unité, *la strophe*, c'est précisément ce " selah " qu'on rencontre d'une manière significative dans le Ps. 89.

Il apparaît, en effet, après le 5e verset, et détermine la première strophe ; puis après le 38e, le 46e et le 49e, et chaque fois paraît encore déterminer une coupure, indiquer un changement d' " ethos " dans le discours et probablement de chœur.

Les travaux de Zenner ayant principalement porté sur ce Psaume, nous éviterons d'entrer dans la discussion des détails et renverrons simplement le lecteur à son ouvrage, qui nous paraît d'ailleurs digne de retenir l'attention. Nivard Schlœgl, qui a recommencé pour son compte le même travail, aboutit à la même reconstruction ; en indiquant en outre l'accentuation tonique. On ne peut nier que cette restitution présente une certaine clarté et qu'elle remplace avantageusement le désordre habituel des éditions bibliques par une symétrie qui plaît à notre entendement occidental. Une telle division par vers et par hémistiches, outre qu'elle concorde avec le sens du texte, est aujourd'hui possible grâce la découverte récente du fameux fragment d'Esdras, où chaque verset occupe une ligne, avec ses deux hémistiches nettement séparés.

Cette disposition contraste donc avec l'écriture sans divisions ni ponctuation des anciens rouleaux, source de tant d'erreurs, et a pour nous la valeur du papyrus qui porte le " poème satirique " à l'égard de la poésie Egyptienne. D'autre part, il est facile de se rendre compte que le terme " selah " n'est pas placé au hasard dans le texte.

Est-ce là cependant la réalité, ou seulement un procédé commode d'interprétation ? C'est ce qu'il est bien difficile d'affirmer : les passages scripturaires qui parlent du chant *antiphonique* sont peu nombreux et assez vagues ; mais d'autre part, les philologues s'accordent à reconnaître l'influence hellénique en Orient au temps de la captivité de Babylone et il n'est pas outré de croire à l'introduction du chant choral *alterné* dans des cantiques dont le développement se prêtait fort bien à ce mode d'exécution. En dernier lieu, si l'on songe à l'extension extraordinaire que prit la musique religieuse après le retour d'exil (et cela sous l'influence assyrienne) — puis aussi aux longs pèlerinages vers Jérusalem, qu'accompagnaient vraisemblablement d'interminables mélopées (voir le Ps. 118 par exemple) — on ne s'étonnera pas que — originale ou d'importation étrangère, la forme antiphonique ait été en usage de bonne heure chez les anciens Hébreux.

Ce qui peut choquer dans la disposition de Zenner, c'est précisément la trop grande symétrie, peu en harmonie avec le génie sémitique, formaliste mais nomade, et incompatible aussi en une certaine mesure avec ce que nous avons découvert jusqu'ici de la rythmique hébraïque. Et c'est aussi ce que nous lui reprocherons. Mais, quoiqu'il en soit, si l'on tient compte de l'exagération qu'apporte chaque technicien à soumettre les faits à son système, on peut accepter sans crainte de trop s'égarer que nous avons devant les yeux le schème théorique, rigoureux à l'excès d'une construction chorale, et que par suite, la rythmique sémitique ancienne connut bien, avec un certain flottement cependant, la *strophe*, le *groupe antistrophique* — et si l'on veut la *triade* — ainsi que des associations de ces diverses formes en vue de groupements plus compliqués, comme celui que nous venons d'indiquer : l'équilibre des deux parties extrêmes en serait, sinon la preuve, du moins l'indice.

Mais nous bornerons là ce que nous pouvons dire de la rythmique proprement dite : nous allons pénétrer dans le domaine musical, et profitant de ce que nous avons aperçu au cours de la première partie de cette étude, essayer de nous faire une idée au moins vraisemblable de ce que pouvait être la musique sémitique ancienne, envisagée surtout dans ses rapports avec le rythme.

***

Et d'abord devons-nous chercher la trace d'une théorie musicale bien définie ? Nous ne le pensons pas. Outre que les textes ne font mention d'aucun système déterminé, il nous paraît bien peu croyable que les Hébreux aient fait l'application d'une technique quelconque dans leurs manifestations musicales. Elle serait incompatible avec le reste de leurs productions : leur poésie, qui, ainsi que nous venons de le voir, use de très simples procédés ; leur syntaxe qui reste élémentaire, leur mathématique qui n'existe pas, etc. En revanche, il est très admissible (et même inévitable) que l'influence des nations voisines, Egypte, Assyrie, et plus tard la Grèce, ait été considérable, et on en pourrait déjà inférer que la musique sémitique s'appuyait, empiriquement, sur des procédés peu compliqués, sur des *habitudes musicales*, communes ou devenues communes, à toute cette région du bassin méditerranéen.[1] Quelques auteurs (et moi-même) ont indiqué que l'art oriental reposait probablement sur une gamme heptatonique, mais pour si extraordinaire que cela paraisse, je ne considère pas la question de la tonalité comme la plus intéressante, du moins pour l'instant, et crois au contraire que nous aurons plus de satisfaction à rechercher quelles pouvaient être ces *habitudes poético-musicales* contractées au cours de quatre siècles et plus de séjour en Egypte, puis pendant la captivité, et corrigées certainement par le tempérament spécial de l'hébreu.

Les textes bibliques ne nous fournissent aucune indication précise sur le mode d'exécution du chant choral. On a pu cependant déduire de certains passages que le chant antistrophique existait, surtout sous la forme responsoriale. Ces conclusions d'exégètes prennent plus de valeur peut-être si on les rapproche des résultats que nous avons déjà obtenus par l'examen rythmique mais nous éviterons de nous appuyer sur eux. Par conséquent nos recherches ne pourront pas porter directement sur l'antiquité. Mais elle pourront s'exercer sur les coutumes actuelles de l'orient sémitique, et nous tirerons des renseignements de deux sources distinctes :

1° Le chant profane
2° Le chant religieux

Le chant populaire profane étudié sur place par des folkloristes, et

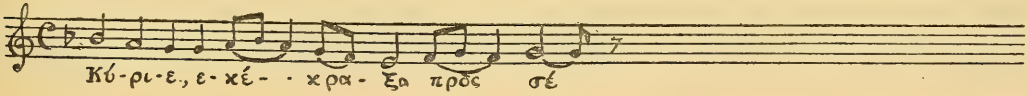
[1] Je rappelle que les initiateurs des Grecs paraissent avoir été des Asiatiques ; il y aurait donc en quelques siècles plus tard une sorte de restitution des Aryens aux sémites.

qui nous est connu par des transcriptions qui commencent à devenir nombreuses, nous révèle un fait caractéristique :

La mélodie ne se découpe pas selon une *mesure* déterminée, mais elle s'appuie ou plutôt s'élève en des points qui correspondent aux accents toniques des mots ; entre ces points d'appui, il peut d'ailleurs s'écouler un nombre très variable de syllabes et par conséquent d'accents secondaires. Schneller, par exemple, en nous parlant des chants en usage en Palestine, s'exprime à peu près de la manière suivante : " Le rythme est très fantaisiste : il peut y avoir jusqu'à 8 accents dans un seul vers, et trois syllabes entre deux accents successifs ; la symétrie comme l'asymétrie dépendent de l'émotion et du sentiment à exprimer. " Dahmann dont les observations sont plus récentes encore, parle dans le même sens : " On peut y distinguer (dans les chants) des vers (lignes) de deux, trois, quatre ou 5 accents, et entre chacun d'eux, de 1 à 3 et même 4 syllabes non accentuées, le poète n'étant pas astreint à un " nombre " défini..... Occasionnellement deux syllabes accentuées sont immédiatement voisines. " Il s'agit ici de *poésie chantée* : le renseignement vient donc bien confirmer ce que nous disions plus haut de la poésie biblique, et de plus il nous éclairera sur ce que pouvait être l'union du chant et de la poésie dans l'antiquité.

Les durées qui s'écoulent entre les accents toniques sont sensiblement égales ou proportionnelles, comme semblent l'indiquer des transcriptions que nous n'avons pas lieu de suspecter, et c'est pourquoi on a pu dire que le " rythme résultait du flux de temps qui sépare un accent de l'autre. " D'autre part, Julius Ley rapproche cette mélopée de l'ancienne poésie germanique chantée, et si nous faisons abstraction de la science rythmique plus compliquée des Grecs et des Latins, nous reconnaîtrons que partout c'est le même principe qui domine : l'accentuation tonique détermine les inflexions mélodiques. [1] De plus, dans la mélodie hébraïque cette accentuation qui détermine déjà le rythme poétique, détermine aussi les temps, les mesures musicales, question sur laquelle nous reviendrons plus loin avec les détails qui conviennent.

[1] Signalons que dans les chants de l'église grecque, c'est encore la même loi qui préside à la formation de la mélopée — ce qui est facilement observable, sauf quand il y a eu désadaptation. Le recueil de Bourgault-Ducoudray, instructif à plus d'un égard, contient de nombreux exemples de cette concordance dont je ne donne ici qu'un aperçu.



L'examen du second document : le chant religieux, soulève un problème dont il ne me paraît pas qu'on ait encore donné une solution satisfaisante. C'est celui des fameux signes neumatiques que l'on rencontre dans les textes bibliques, et dont le triple rôle est d'indiquer l'accent tonique du mot, la ponctuation des phrases et la psalmodie des textes auxquels ils sont adjoints.

Qu'on me permette le donner quelques mots d'explications ; ils n'ont pas pour but de fournir une nouvelle solution au problème des accents toniques,[1] mais seulement, dans l'état actuel de cette question, d'en tirer quelque profit relativement à nos connaissances musicologiques.

On est quelque peu surpris, lorsqu'on ouvre, pour la première fois, une édition hébraïque de la Bible, de la multiplicité des signes qui ornent le texte ; ces signes sont de deux espèces : les points-voyelles et les accents appelés aussi *néguinoths* (Naumbourg).

Vraisemblablement, ils doivent tous dater de la même époque, et cette ponctuation se serait établie, enrichie et même compliquée du VIme au Xme siècle de notre ère. C'est du moins l'avis de Renan et de plusieurs philologues qui depuis lui, se sont occupés de la question. Quant au but de cette ponctuation, il n'est pas douteux, et le même auteur paraît l'avoir parfaitement défini.

"..... Et quelques siècles plus tard, quand la fièvre du scrupule et de la subtilité s'empare de ce peuple, qu'il se met à compter les lettres de ses livres sacrés, à les entourer de points, d'accents, d'un luxe de signes qu'aucune autre langue n'a connu, au milieu des puérilités de la Massore, pas une trace de Grammaire... "

C'est donc pour sauvegarder l'intégrité de la tradition que fut créé ce système compliqué d'accentuation, et nous avons tout lieu de croire que si son interprétation a varié dans les détails par suite de sa dispersion à travers le monde, sa signification générale a conservé quelque vérité des lois rythmiques, logiques et musicales qu'il était chargé d'exprimer.

On peut d'ailleurs facilement se convaincre de la constance de cette signification générale en observant que les rapports qui unissent ces neumes, en quelque région que ce soit, tant au point de vue syntaxique

[1] On appelle souvent ainsi les signes neumatiques dont le rôle est en effet d'indiquer la syllabe qui porte l'accent, et au-dessus ou au-dessous de laquelle ils se placent. En même temps ils indiquent l'importance, la valeur relative de cet accent dans la phrase. La théorie grammaticale de cette accentuation est d'ailleurs assez compliquée.

qu'au point de vue de l'importance mélodique, sont sensiblement les mêmes — et on pourrait déjà conclure à une commune origine, si la philologie ne l'avait déjà mise hors de doute.[1]

Que ces " néguinoths " aient été introduits dans les textes bibliques à l'imitation de ce qui se passait vers la même époque dans les Eglises chrétiennes de Grèce et d'Orient, — que plutôt même ils aient traduit une tendance générale qui se manifestait aussi dans l'église latine par l'emploi des neumes, — cela est très concevable, mais ce n'est pas une raison suffisante pour admettre une communication consentie ou involontaire entre les divers groupes religieux du bassin méditerrannéen, en se fondant sur la ressemblance plus ou moins parfaite de certains signes grecs, sémitiques et latins.[2] Cette remarque a son importance si l'on veut isoler la mélopée orientale de l'européenne et en faire une étude impartiale.

Enfin ajoutons que le mode de cantilation des écrits bibliques est indiqué assez nettement dans le Talmud, ce qui en attesterait l'existence dans le 1er siècle de notre ère, avec déjà peut-être un rudiment de notation ; St Jérôme d'autre part, en parle comme d'une chose traditionnelle et fort ancienne. Il est donc bien naturel qu'au moment où les doctes sémites du haut moyen âge tentaient de fixer à jamais la prononciation, la syntaxe et la signification même d'une langue qui allait disparaître des dialectes vivants, ils aient cherché, dans leur convention semiographique le moyen d'éterniser une habitude musicale plusieurs fois séculaire, et tellement caractéristique du génie sémitique que nous la retrouvons chez les lecteurs du Coran. Nous ne croyons donc pas exagéré d'accepter que les néguinoths ont une signification musicale, et le problème revient à faire ressortir leurs rapports avec la ligne mélodique qu'ils indiquent, et avec le texte même.[3]

[1] Bellermann a le premier donné une théorie satisfaisante de la signification grammaticale et rythmique des accents. L'interprétation musicale n'a reçu un exposé acceptable que de Naumbourg et seulement pour le Nord de l'Europe. Depuis son ouvrage, l'Encyclopédie Juive (en anglais) a amplement complété ces données. — Quant à la communauté d'origine elle a été indiquée par Renan d'après plusieurs philologues Allemands (Munk, Ewald, etc.) — Ce serait plutôt Babylone que la Palestine bien qu'actuellement on distingue deux systèmes d'accents, tant de vocalisation que musicaux, le Babylonien et le Palestinien.

[2] Voir en particulier le travail de Prätorius.

[3] H. Riemann (Hand. der Musik-Geschichte I,II. p. 82) fait remarquer à propos du terme encore énigmatique " neume ", l'analogie du mot grec " neuma " avec l'expression hébraïque " naimah " qui a nettement dans le Talmud le sens de mélodie et prend dans les écrits les plus récents de l'ancien testament le sens de " suavité de la mélodie ". S'il existe une parenté dans la signification des termes, il est admissible qu'il en ait existé aussi dans la manière de représenter cette mélodie et que les néguinoths soient l'équivalent de la semio-

Et d'abord, faisons remarquer que les différentes traductions d'un même accent ne présentent pas toutes la même valeur pour l'analyse : les mélismes qui caractérisent la cantilation actuelle de l'Europe septentrionale et occidentale, s'atténuent dès qu'on passe dans le Sud ou au Maroc, et s'effacent en Egypte, en Syrie, à Bagdad ; à Damas la cantilation est syllabique et parfois à peu près linéaire. Aussi, bien que le rite européen prétende avoir conservé la pure tradition, nous avons peine à le croire : un fait très propre à infirmer cette prétention, c'est que la version Européenne du 16me siècle est infiniment plus simple que celle du 20me et se rapproche, en revanche, davantage de la version syriaque actuelle ou de celle de Bagdad.

L'analyse qui portera sur un fragment oriental actuel nous fournira donc des résultats que nous serions déjà en droit de généraliser; mais s'ils concordent, d'autre part, avec ceux que nous pouvons obtenir de l'observation d'un texte européen, où nous tiendrons compte des complications qui sont l'œuvre des influences extérieures, nous serons d'autant plus en droit de généraliser et d'étendre à l'antiquité des conclusions reconnues, pourrait-on dire d'une universelle nécessité.

Telle est donc à peu près la position de la question : la réponse consistera en la détermination du mode d'adjonction de la mélodie récitative au texte biblique.

Prenons comme exemple le 1er verset du Chapitre III de Job dont voici la prononciation figurée en même temps que l'accentuation syntaxique.

Ahareken patach Hiyob et-pihou | vayekalel et-Yomo [1]

1° Si nous cherchons le sens musical général de chacun de ces signes principalement dans les versions orientales, nous trouvons à peu près ce qui suit :

graphie grecque ou latine. Renan paraît appuyer indirectement cette version dans le passage suivant. "Il résulte de l'ensemble du Talmud qu'il y avait parmi les Juifs une lecture reçue, enseignée traditionnellement, peut-être même notée par quelques signes [tamîn (en hébreu dans le texte)], analogues à l'ancienne ponctuation des syriens et des samaritains ". (Hist. des Langues Sémitiques p. 170). Renan a probablement en vue ici les points-voyelles, mais il résulte de ces divers commentaires qu'une accentuation rudimentaire, traduisant une " lecture traditionnelle " existait déjà antérieurement aux Massorètes.

[1] J'ai conservé aux signes leur orientation normale (droite à gauche).

première césure
- le 1re ■ indique une légère élévation de la voix et retour au degré initial.
- le < une élévation de la voix atteignant une 4te ou une 5te au dessus de la "chorda".
- le ⌉ auquel aboutit cette ascension vocale, indique une certaine insistance sur ce degré (4te ou 5te).
- le 2me ■ d'importance moindre que le ⌉ qui le précède vaut ici le ⊥ qui indique le milieu du verset, et par suite une inflexion descendante de la voix, une demi-cadence.

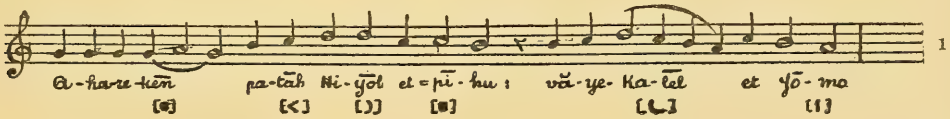
deuxième césure
- le ⌊ indique une élévation, puis une liaison par mouvement descendant avec le mot suivant.
- le | indique la fin du verset, une cadence terminale.

2° Déterminons à présent dans chaque mot l'accent tonique, il vient

Ahareken patach Hiyob et-pihou | vayekalêl et-Yomo

3° Enfin l'accent dynamique tombe sur Hiyob et sur vayekalel.

Si maintenant nous nous reportons à la psalmodie que nous en fournit Dom Parisot, nous serons frappés de la concordance qui existe entre les élévations mélodiques, les accents toniques et dynamiques et les néguinoths.



[1]

Dans la première césure, la concordance est parfaite :

le premier accent tonique se traduit par une élévation de 1 degré avec retour sur le sol, et correspond bien par conséquent au signe neumatique ;

le second se traduit par une élévation de la voix et aboutit au ré, quinte de la " chorda ", qui souligne et l'accent tonique du mot Job, et l'accent dynamique de cette césure ;

enfin le dernier accent tonique se manifeste par une sorte d'appoggiature marquant la demi-cadence.

[1] La synagogue de Damas prétend que sa tradition ne fut jamais interrompue.

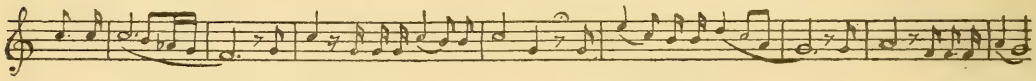
Dans la deuxième césure, nous trouvons, en apparence tout au moins une légére divergence :

l'accent et le signe du terme " vayekalel " concordent bien ; mais l'accent de la mélodie porte sur la syllabe " Ka " qui n'est pas accentuée; cette anomalie s'explique si l'on considère le ré comme une appogiature qui fait ressortir le mélisme do-si-la et surtout si l'on tient compte que le mot en question porte l'accent dynamique : de fait c'est bien lui qui joue le rôle principal dans ce fragment mélodique et qui commande même au reste de la phrase ;

nouvelle formule de cadence sur la tonique de " yomo " dont le signe se trouve reporté à la dernière syllabe [1].

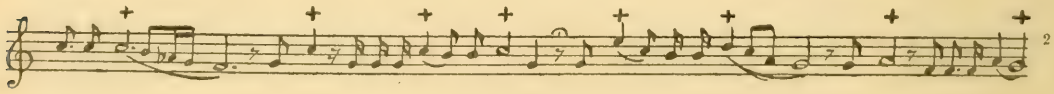
Tels sont les premiers résultats que nous obtenons en opérant sur un texte mélodique traditionnel et dont la mélodie nous est fournie indépendamment de toute accentuation neumatique.

Répétons à présent l'expérience sur un texte musical lié à cette accentuation, et pour ce, choisissons une transcription de Naumbourg.



A dessein, je ne donne que la ligne mélodique, car la démonstration qui peut se faire exactement comme dans le cas précédent, peut aussi suivre une marche plus " élégante ".

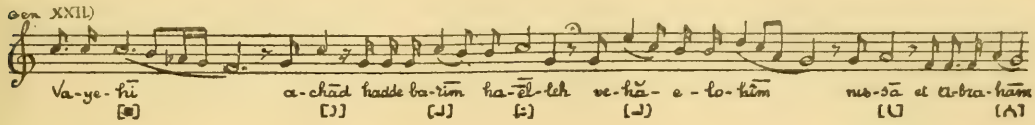
En effet, si les accents toniques du texte correspondent à des inflexions ascendantes de la voix, ou à des mélismes, comme nous le fait présumer l'examen du texte de Job, nous devons pouvoir déterminer par la seule inspection de cette mélodie, la place des accents toniques de la phrase littéraire. C'est-à-dire que dans le cas qui nous occupe, ces accents devraient correspondre aux notes surmontées d'un +



[1] La plupart des déplacements d'accents sont prévus par les théories grammaticales et les divergences, les anomalies sont donc plus apparentes que réelles.

[2] Un mélisme n'est q'un allongement sonore de la note principale. Or les esthéticiens modernes, H. Riemann en tête, ont reconnu que l'accent rythmique, le temps battu, s'exprime souvent par un *allongement* de la note musicale. Il ne faut donc pas s'étonner qu'un accent prosodique qui correspond non seulement à une élévation de la voix, mais encore à un temps rythmique, et parfois à l'accent dynamique, se traduise aussi bien par un mélisme, qu'un simple allongement ou qu'une élévation mélodique.

La relation entre les accents mélodiques et les accents prosodiques et également entre ceux-ci et les signes neumatiques est parfaite comme on va pouvoir s'en rendre compte dans la version suivante, où j'indique, outre le texte, l'accentuation et les néguinoths.[1]



Si maintenant, l'on cesse de tenir compte de la *mélodie* proprement dite, pour n'observer que le *mouvement mélodique*, on s'aperçoit que le résultat général peut se représenter par le schème suivant :

chaque + indiquant un accent tonique du texte ; et si enfin on rapproche ce résultat de celui que nous avons obtenu précédemment, et surtout des nombreuses observations qui ont été faites sur la musique populaire de l'orient sémitique, on arrive facilement à cette conclusion : *que les inflexions mélodiques sont déterminées par l'accentuation tonique (et dynamique) du texte littéraire et que le rythme est engendré par la suite des durées qui s'écoulent entre ces accents*. Chaque *mesure* constitutive sera ainsi déterminée à son tour par l'intervalle de deux accents et non par le nombre des syllabes ou leurs valeurs (longues et brèves).

Dans ces conditions, ces durées, ces mesures élémentaires pourront être parfois sensiblement égales ou proportionnelles, selon que deux accents seront séparés par un plus grand nombre de syllabes atones, ou qu'ils comprendront plus de syllabes longues par nature ou par position, ou enfin que la division logique entraînera des disjonctions, des césures secondaires etc. traduites d'ailleurs par la ponctuation.

Mais nulle part nous ne trouverons le rythme musical indépendant ou différent du rythme littéraire : les " mesures " indiquées par Naumbourg sont une concession faite à nos habitudes musicales, qui l'entraîne à des allongements exagérés, et ne répond à rien dans l'art hébraïque. Dans celui-ci, la mesure musicale et la mesure poétique, c'est-à-dire comme nous l'avons déjà signalé, la césure (composée de plusieurs " mesures

[1] Vesser a lui-même reconnu tout le parti qu'on pouvait tirer des neumes au point de vue rythmique. " Des points poétiques, dit-il, jaillit une bienfaisante clarté ". D'autre part il remarque que dans le livre de Job, en 652 cas (on retrouve sa minutie) la scansion est liée à la ponctuation.

élémentaires") ne font qu'un ; comme d'autre part la psalmodie n'est guère qu'une exagération et une mise en ordre musicale du récit, on peut dire que l'ancienne cantilation hébraïque ne fut autre chose qu'une "*musicalisation*" (qu'on me permette le terme) du texte poétique.

Telle est je crois l'idée qu'il est permis de se faire de l'art sémitique ancien : la compénétration profonde des deux éléments, poésie et chant, paraît être sa caractéristique tout au moins dans la psalmodie liturgique, et il semble bien que nous nous trouvions ici en face d'une des manifestations les plus primitives, les plus jeunes de l'art musical.

Aussi tous les essais qui avaient pour tendance de découvrir une rythmique fondée sur des relations numériques précises devaient-ils fatalement aboutir à des erreurs et à des exagérations.

La rythmique hébraïque ancienne connut les relations du petit et du grand — des proportions approximatives dans la longueur et le nombre des éléments constitutifs de la poésie — des intentions générales dans l'agencement d'une œuvre. Mais non la précision des détails qu'on retrouve (parfois avec peine) dans l'art hellénique. Il n'est même pas indifférent de signaler à ce sujet que les rythmiciens modernes commencent à se défier de l'exactitude des proportions, au moins dans l'exécution et surtout à l'origine, des rythmes grecs : de plus en plus on tend à considérer les pieds trochaïques comme formés d'un temps plus long que l'autre, les mesures à 5 temps comme des variantes, des mesures à 6 temps etc. Que les théoriciens soient venus légiférer, et traduire de simples usages avec la précision de leur esprit géométrique, rien de plus évident ; mais eux-mêmes nous indiquent qu'il y avait quelque distance de la théorie à la pratique et que celle-ci avait plus de souplesse que celle-là. On a donc pu conclure avec beaucoup de justesse que l'équidistance des temps frappés, des temps forts (en hébreux, des accents toniques et mélodiques) n'était pas rigoureuse dans la poésie grecque, et nous retrouvons donc ici un point commun à l'art sémitique et à l'art hellénique.

Quant à la musique elle-même, elle n'était pas composée selon notre conception moderne : composer un morceau de musique, revenait à composer un poème qui pouvait être psalmodié par le chœur des chantres ou même par la foule ; ou bien encore qui pouvait être adapté à un timbre connu, mais populaire, un hirmus, comme le donnent à penser certaines superscriptions de Psaumes.

D'où provenait ce mode de cantilation ? On a pensé avec assez de

raison que c'était un héritage de l'Egypte ou des peuples Syriens ; on en pourrait dire autant des airs populaires, qui eurent des auteurs cependant, et parmi lesquels rien ne s'oppose à ce qu'il s'en trouvât pourtant d'hébreux, de nomades. Quand on songe à l'importance des institutions musicales révélée même chez F. Josephe par des chiffres extravagants, au rôle que la musique vocale et instrumentale jouait dans la vie religieuse et même dans la vie privée, mondaine des Juifs, il n'est guère possible de nier l'existence de véritables compositeurs ! Mais leurs œuvres durent toujours procéder des mêmes principes, c'est-à-dire dépendre du rythme et de l'accentuation littéraire, et si quelques-uns de ces " airs " devinrent populaires, devinrent les timbres, c'est que le poète-compositeur sut donner à son adaptation poetico-musicale un cachet, un caractère, que n'avait pas la simple psalmodie. Le Cantique des Cantiques, qui n'est très probablement qu'un recueil de chants érotiques mondains, offre exactement les mêmes dispositions que les autres livres poétiques de la bible, et devait être chanté selon les mêmes habitudes.

Il est très probable aussi (et c'est là un point important) que les chants associés régulièrement à la danse durent prendre à la longue l'aspect de formules rythmiques bien déterminées, qui se gravèrent indépendamment des paroles du texte dans la mémoire populaire. Il y eut donc désadaptation, et attribution de ces formules devenues des timbres mélodiques à des poésies, qui devaient d'ailleurs présenter une certaine analogie rythmique avec les textes initiaux. Des exemples de désadaptation dans le stock des mélodies traditionnelles des Hébreux, sont très fréquents : dans les unes, par exemple, les accents mélodiques correspondent à des syllabes accentuées secondairement, ou atones ; dans d'autres la discordance est complète.

D'ailleurs, cette influence de l'art du geste sur la musique psalmodique n'est guère douteuse, si l'on s'en réfère aux nombreux passages qui parlent de la danse et la présentent aussi bien comme une institution religieuse que comme une distraction mondaine.

Nous ne serions pas loin d'admettre que la danse religieuse chorale fut une des plus anciennes institutions liturgiques : l'étymologie hébraïque elle-même indique que l'on évoluait *en cercle*, vestige d'un usage de la religion égyptienne [1], dont les habitudes sont très reconnaissables dans celle

[1] J'ajoute que la réaction de la danse sur la poésie a été révélée en Egyte même par les papyrus démotiques. M. Boudier est parvenu, en effet, à reconstituer le rythme d'un certain nombre de vers tirés du " Poème Saty

des Hébreux et où cette forme de danse figurait l'évolution du cercle zodiacal. Cet usage existait également en Grèce, ou il réagit sur les formes littéraires en donnant naissance à la triade.[1]

Je ne crains pas de dire que cette réaction de la danse sur les formes littéraires, n'est pas seulement une possibilité quand il s'agit de l'art sémitique, mais bien une réalité et presque une nécessité : le peuple n'avait-il pas constamment tous les yeux, dans l'exercice de son culte, l'association régulière de tel passage scripturaire, de tel psaume, — et de telle évolution du chœur des lévites.[2] Que cette évolution engendre un rythme bien déterminé et y soumette le texte, était chose inévitable ; et le timbre se créait ainsi au temple même, dont il franchissait le seuil avec la foule, qui inconsciemment même, par la voix d'un de ses poètes attribuait la formule désadaptée à un couplet quelconque. Il était également naturel que ce timbre devenu populaire, modifié, métamorphosé sous l'influence de rythmes plus accentués et plus libres, retourne au temple pour y servir de soutien à une poésie religieuse. Certains cantiques paraissent avoir été ainsi chantés sur des "airs connus" et l'exemple de ce va-et-vient nous est fourni par la musique occidentale du moyen-âge, dans laquelle il est souvent difficile de distinguer si tel fragment mélodique (indépendamment du texte) est d'origine religieuse ou profane. Seul quelquefois, le *rythme* qui devient *mesure* permet de découvrir la trace populaire qu'y a laissée la danse.

* * *

Ainsi nous apparaît l'union indissoluble de la poésie, de la danse et de la musique. Il serait aussi vain de vouloir reconstituer la théorie de

rique" et du "Poème de Moschion". Tous ceux du premier papyrus sont des Pentamètres dactyliques, par exemple de la forme suivante :

∪ ∪ — | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ‖ — | — ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ |

ceux du deuxième contiennent six mesures, probablement à l'imitation de l'hexamètre grec. La régularité de la mesure qui se retrouve dans la musique occidentale, trahit évidemment l'habitude d'une cadence bien déterminée, dérivée elle-même de celle de la danse, ou d'un mouvement rythmique simple et précis. La symétrie et la régidité même de figures de danse qui nous sont conservées par les monuments Egyptiens sont très compatibles avec cette mesure régulière.

Je me permettrai d'ajouter que l'ouvrage de M. Boudier, qui me paraît être d'un réel intérêt, et pourrait, ce me semble, être le point de départ de travaux instructifs, est loin d'être connu comme il le mérite: lorsque je l'ai consulté, *plus de* 10 *ans après son dépôt à la Bibliothèque Nationale*, je fus obligé d'en couper presque toutes les pages !

[1] Voir par exemple J. Combarieu. La Musique. Ses lois, etc.

[2] On tend de plus en plus à admettre que le mot "chœur" (ou ses équivalents) impliquait l'orchestique, même très élémentaire. Voir Menil, Emmanuel, Kirchhoff.

l'une que de l'autre, et surtout l'orchestique nous échappe complètement, à moins que nous ne veuillons l'assimiler à la danse égyptienne ou assyrienne dont il nous reste quelques figures. Encore devrait-on parler de théorie ou seulement et plutôt d'usages ?

C'est qu'en effet nous n'avons pu relever pour la rythmique poétique que des usages, l'emploi empirique de quelques procédés très simples, et qui résultaient même de la pratique la plus élémentaire, la plus courante de l'art poétique. La forme antiphonique, la triade, le refrain, la simple acclamation, etc. s'expliquent d'eux-mêmes, et l'écrivain ne devint poète que lorsqu'il proportionna ses strophes, et ordonna à peu près ses systèmes. Le vers lui-même était une fonction de la strophe, et les correspondances approximatives des accentuations dans deux hémistiches, puis dans la strophe et enfin dans le système, apparaissent comme des minuties apportées progressivement dans le travail, et un souci plus grand de l'adaptation de l'œuvre à l'usage qu'on en veut faire. Et nous avons vu, en fin de compte, que le rythme interne des versets et des césures, dérivait uniquement de la construction logique et de la prononciation naturelle.

Cette minutie, dont nous venons de parler, est allée quelquefois assez loin : j'ai remarqué certains fragments poétiques où deux versets consécutifs portent exactement la même accentuation, se divisent selon les mêmes mesures et devaient se débiter selon la même psalmodie, le 3me verset au contraire se différenciait ; ce qui trahit probablement le souci d'un parallélisme complet de rythme et de mélodie dans la strophe et l'antistrophe, et d'un contraste dans l'épode. Le Ps. CXVIII est formé de strophes alphabétiques, composées chacune et très régulièrement de huit versets sensiblement égaux. Mais ces exemples, (bien que précieux en ce qu'ils nous révèlent la possibilité d'un travail réfléchi, destiné à l'exécution chorale et probablement orchestique), sont très rares, et l'apparition de vers disparates au milieu de strophes qui paraissent régulièrement rythmées ne devra jamais étonner. En un mot le poète hébreu semble surtout se préoccuper de l'équilibre des ensembles, des masses, et non des éléments constitutifs : dans un psaume il aperçoit les grandes divisions chorales ; dans un système, les divisions strophiques ; dans celles-ci les coupures en phrases ayant un sens complet, qui forment les versets, et dans le verset, les césures principales ; il arrive, et c'est là qu'intervient la notion d'art, à créer une équivalence approchée entre les hémistiches, — et le balancement à peu près régulier de la voix entre les

accents est le terme de son analyse. C'est ce balancement que nous devons considérer comme la figure rythmique élémentaire, et quand elle devient la " CELLULE " d'une œuvre, nous avons affaire à une œuvre poétique.

Aussi ne devons-nous chercher et n'avons-nous trouvé qu'une théorie très large, aux traits accentués, bien conforme d'ailleurs au génie sémitique : la parabole dont il usa avec exagération est bien sa caractéristique,et l'imprécision que nous trouvons dans l'art du rythme oriental concorde avec l'éloignement qui existe entre la pensée et son expression verbale.

On a pu dire que ce rythme, poétique ou musical, est fondé sur l'anapeste ou l'iambe; et cette conclusion est acceptable pourvu qu'on prenne les définitions métriques dans leur sens le plus large. Chaque mot peut se représenter schématiquement, au point de vue de l'accentuation par la figure

" ⌣ — "

le signe ⌣ comprenant du reste un nombre variable de syllabes non accentuées, et le signe —, étant un accent d'une plus ou moins grande importance selon le rôle qu'il joue dans le groupe auquel il appartient. Si la durée du ⌣ est à peu près égale à celle du —, nous avons en effet l'anapeste, — et l'iambe si cette valeur est sensiblement moindre. (Voir le texte de Naumbourg). On peut, il est vrai, obtenir une plus grande précision en tenant compte des accents secondaires [ύ], et par exemple obtenir :

pour un mot de	2	syllabes	υ —	ou — υ
" "	3	"	υ — υ	ou ύ υ —
" "	4	"	υ ύ υ —	ou ύ υ — υ etc.

Mais là encore on ne retrouve que des iambes ou des anapestes, ou si l'on veut être général, de mesures binaires et ternaires.

Si donc on accepte cette interprétation, et que dans une strophe les césures aient assez régulièrement 3 — ou 4 accents toniques, on pourra dire que cette strophe est construite en trimètres, tétramètres etc., selon qu'il y a 3 ou 4 etc. césures par verset. [1]

Il faut remarquer que ces formes élémentaires et encore imprécises se retrouvent à la base de toute poésie primitive, et qu'elles ne se diffé-

[1] Ainsi le verset de Job que nous avons donné page (3) peut se scander ainsi :

υ — υ = | υ — υ = ‖ υ — υ = | υ = < < ‖

C'est si l'on veut, un tétramètre avec catalexe.

rencient, se modifient et se multiplient que sous l'action d'un raffinement croissant de la langue, corrélatif lui-même de la place toujours plus grande que l'on accorde à l'esprit artistique.

Et d'autre part ces rythmes vagues de la poésie chantée, ou seulement psalmodiée devaient se préciser singulièrement et nécessairement lorsqu'on y adjoignait l'orchestique, réduite probablement à des mouvements de marche très simples, où domine justement le rythme anapestique.

Ainsi la poésie hébraïque ancienne se présente à nous comme un des premiers stades du développement artistique, et loin de la vouloir explorer avec les méthodes que nous offrent des poétiques achevées, comme celle des Grecs, nous devons nous servir d'elle pour éclairer les débuts souvent beaucoup plus obscurs des arts occidentaux.

Les déductions auxquelles nous avons abouti, grâce à la grammaire actuelle, à l'histoire — à la tradition, visible dans ses grandes lignes à travers l'accentuation neumatique — pourront être transposées dans d'autres contrées, chez d'autres primitifs, et serviront à reculer sensiblement les limites de l'histoire de l'art. De jour en jour d'ailleurs, les lois de la psalmodie poétique se précisent : la correspondance des accents toniques et des élévations vocales dans les fragments delphiques, la même corrélation observable dans certains chants de l'Eglise grecque, aussi bien que dans les chants neumés de l'église latine — viennent confirmer les observations qu'on peut faire en Orient, ou dans l'Inde ou en Extrême-Orient, et nous révèlent l'emploi dans la protohistoire de l'esprit musical, d'un procédé artistique aussi simple que naturel et général.

Qu'on me permette donc d'arrêter ici un travail qui n'avait d'autre but que d'ajouter quelques paragraphes aux études de rythmique musicale, peut-être encore trop peu développées, mais vers lesquelles la génération actuelle semble s'orienter avec un savoir plus profond, un goût plus affiné et surtout un intérêt plus vif qu'on ne l'avait fait jusqu'à présent en France.

A. Machabey.

LA VIE DES SONS

D'APRÈS UN LIVRE RÉCENT

Je ne sais quelle charmante personne du second empire s'écriait, en pénétrant à la bibliothèque du Conservatoire : " *Mon Dieu ! Est-ce possible ! Tant de livres sur la musique !* " Que dirait-elle aujourd'hui, devant le flot des volumes d'histoire et de critique, de doctrine et de documentation, qui s'abat sur nos rayons et submerge nos bureaux. Jamais on ne s'était mis si opiniâtrement à la poursuite des phénomènes sonores ; jamais l'esprit n'eut tant de prétentions sur les oreilles !

Prétentions légitimes d'ailleurs ! Le wagnérisme n'est-il pas venu proclamer tumultueusement la solidarité des joies artistiques et du travail intellectuel ; la Schola n'a-t-elle pas répandu parmi les générations studieuses l'esprit d'examen morphologique et le souci des spéculations riemanniennes ? Le secret, le fameux secret de l'art, n'est plus qu'un vain mot. On veut savoir, on veut connaître, on veut démonter les ressorts de cet admirable mécanisme qui, dès le commencement du monde, a ravi les âmes, et stimulé nos centres auriculaires. Tout un public est prêt, pour cette littérature, et les revues musicales auraient mauvaise grâce à s'en plaindre.

C'est à ce groupe compacte de lecteurs impatients que s'adresse aujourd'hui un double in-4°, dont notre éminent collègue M. Maurice Emmanuel vient de nous ménager la surprise. Le zèle et l'entraînement ont rendu possible et désirable une " *Histoire de la langue musicale* " [1] en 700 pages, qui aurait fait hésiter toute la librairie d'il y a vingt ans. Et c'est du Conservatoire, sanctuaire de la pratique si souvent exclusive, que vient cet effort de la doctrine éclairée !

* * *

Laissant de côté les musiciens et leurs œuvres, l'ouvrage de M. Emmanuel ne traite que de la musique elle-même, et de l'évolution des procédés, qui en font un langage de logique sentimentale. C'est là son originalité. Il pourrait se nommer : la *Vie des Sons*, ou mieux encore : la *Vie des Echelles*, puisque ces petits schèmas, qui sont les gammes, représentent assez fidèlement l'état de la musique en ses différentes évolutions.

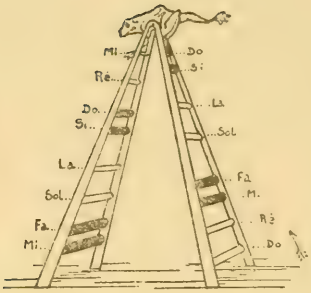
Les échelles, en leurs formes variables, ce sont les modes, les vieux *modes*, dit-on aujourd'hui, depuis que la centralisation occidentale les a réduits à un seul, le majeur omnipotent.

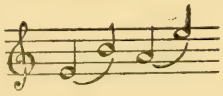
Les échelles en leurs migrations, ce sont les *tons*, que notre instinct moderne range autour du centre d'UT, en un ordre intuitif qui n'est autre que la tonalité. Ainsi, lorsque nous transportons notre échelle majeure du ton de ré bémol à celui de mi naturel, nous passons de la cave au grenier, car nous évoluons au dessous et au dessus de notre domicile normal, qui est à l'étage d'ut. De là, le sentiment différent qui accueille des tonalités différentes, c'est-à-dire de simples déplacements d'échelles. Nons entendons la musique en fonction d'ut majeur.

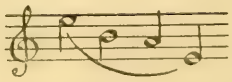
Les échelles ont enfin leur *pente* naturelle, et c'est un phénomène dont M. Emmanuel signale à bon droit toute la gravité. Les amis du majeur que nous sommes, conçoivent la musique de bas en haut. Les partisans du mineur, c'est-à-dire toute l'antiquité gréco-romaine, orientait le mouvement sonore de haut en bas. Ceci est assez singulier, Mais, ce qui l'est plus encore, c'est que ces deux échelles, la majeure et la mineure soient absolument identiques. " *Ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut* " et " *Mi, ré, do, si, la, sol, fa, mi,* " c'est le même dispositif, placé sur ses pieds, ou sur sa tête.

[1] Laurens, 2 vol. in-4°.

Voyez plutôt :



N'est-ce pas troublant ? Et comment expliquer cette inversion, qui est bien près de nous paraître une perversion ? Faut-il voir ici la conséquence de l'extrême faveur dont la quarte a profité chez les Grecs, la quarte qui n'est en elle-même qu'une quinte renversée, et dont le jeu tétracordal pourrait être considéré comme un jeu de quintes déguisé ? Personne n'ignore que la quinte est le premier mouvement mélodique dont l'humanité ait pris conscience, lorsqu'elle voulut jalonner la série des sons. Le saut MI-SI ou SI-MI restera toujours le geste natif et naïf de tonique à dominante, en quelque direction qu'on l'exécute. Hé bien ! mettons-nous à la place du Grec, qui cherchait à diviser l'octave en s'appuyant sur les quintes, les seuls points de repère qu'il connut. Nous ne pourrions pas écrire : 

Nous sommes donc forcés de dire : 

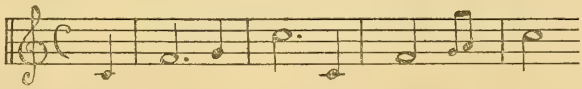
et nous voilà engagés dans la série descendante. C'est le système de la *quarte forcée*, qui a pesé si fortement sur la musique antique. Les Anciens ont cependant connu les phénomènes de résonance, qui légitiment notre majeur ascendant, mais la tradition, et une sorte de nationalisme, leur interdit toujours de considérer leur mineur autrement que comme le type définitif de l'activité sonore. N'est-ce pas bien conforme à l'idéologie hellène que cette vision mineure et subjective des choses musicales, qui nous fait songer à l'enfant curieux regardant les objets par le petit bout de la lorgnette ?

On est en droit d'ajouter que l'architecture musicale, ainsi vue d'en haut, n'offrait guère que des perspectives linéaires c'est-à-dire mélodiques. Les Grecs voyaient des profils là ou nous distingons des groupes enchevêtrés. Pour eux la série ne montait pas vers les hauteurs, telles les fumées harmoniques dégagées de nos orchestres modernes

Ceu fumus in auras commixtus tenues,

mais elle se projetait à plat. Au fond, les Grecs étaient hommes, tout comme nous, et ils se trouvaient en présence du même phénomène auriculaire que nous, mais ils se plaçaient autrement que nous pour l'examiner. Leur point de vue était mélodique, et par conséquent leur musique aussi.

Et n'est-ce pas déjà beaucoup, pour une humanité qui a fait parler d'elle quinze cents ans avant notre ère, de parcourir ainsi à vol d'oiseau la topographie de la musique et d'en dresser la planimétrie. Nous sommes toujours tentés de croire que les hommes en naissant ont chanté **do, ré, mi, fa, sol, la, si, do,** avec la même aisance que les élèves de nos cours de solfèges, et il nous faut un réel effort d'imagination pour évoquer l'idée d'une mentalité musicale primitive. Non, l'homme n'a pas commencé par Panseron. Il a d'abord posé sa voix sur certains intervalles, et lorsqu'il a voulu savoir ce qu'il faisait, il s'est aperçu qu'il employait des quintes et des quartes. Bien des exotiques en sont encore là. Ils ont jalonnés quatre sons dans l'octave et, sur ce cadre, leur musique s'installe, remplissant un peu au hasard les intervalles restants. L'échelle de cinq tons, non pas celle de Debussy, mais celle qui s'appuie sur la tonique la quarte et la quinte, (T.D.S.) et que M. Emmanuel nomme si bien l'*échelle déficiente*, n'est pas le résultat d'un raffinement artificiel, mais bien la première étape que la musique humaine ait franchi en n'importe quel coin du globe. Un reste d'instinct guide vers elle nos maîtres modernes, lorsqu'ils veulent nous transporter aux premiers temps du monde. Ainsi Fervaal avec son thème ancestral :



Admettons, si l'on veut, que les Grecs aient connu cet âge pentatonique à l'époque, où le fabuleux Orphée (peut-être un slave Orof)

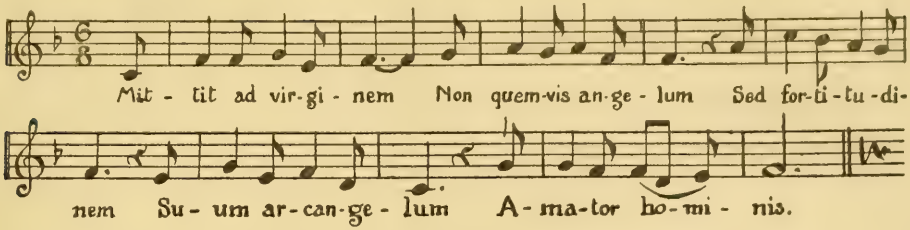
ouvrait le premier chapitre de leur histoire musicale. Depuis lors, et jusqu'à la décadence, qu'ont-ils fait ? Ils ont repéré la ligne mélodique dont nous suivons encore les tracés. Ils ont précisé les sons mobiles qui s'offrent à l'oreille, entre les sons fixes des tétracordes. Et ce fut le résultat d'un furieux effort de la spéculation et de la pratique d'épuiser la série de tous ces intervalles possibles. On s'explique l'enthousiasme jaloux et quasi religieux des Hellènes pour leurs modes variés, leur goût des irisations chromatiques, enharmoniques, catapycniques etc..., et l'esthétique exclusive dont un Raymond Duncan s'éprend encore aujourd'hui. Nous vivons encore des reliefs de cette systématisation magistrale.

Et pourtant le monde antique n'est pas arrivé, malgré son labeur, à déterminer l'emploi d'autres échelons que ceux de la quinte et de la quarte. Entre ces jalons il n'aperçoit que remplissage et séries interchangeables, dont chacune, construite suivant un modèle connu (phrygien, dorien, lydien etc...), vient prendre sa place dans le cadre établi. La pente de l'échelle mineure entraîne la mélodie gréco-romaine, comme encore bien des mélodies populaires, de quartes en quartes au gré d'une fantaisie qui reste primitive, et inharmonique.

* * *

Mais voici les temps barbares, les temps d'ignorance. Dès le Ve siècle, le sénateur Boèce, qui parade à la cour du roi des Wisigoths, peut écrire sur la musique antique plus d'âneries que n'en imaginerait un magister de nos jours. Le secret est perdu et la confusion règne partout ! Les séries sont brouillées, les échelles gisent sur le sol du plain-chant, les nomenclatures, employées au hasard, achèvent le désordre. C'est pitoyable. Que devient la musique, au milieu de cette anarchie ? Elle paraît s'être réfugiée à l'Orient. Là-bas, vers Byzance, elle continue ses rites, mais non sans subir des influences asiatiques, qui altèrent la physionomie de ses beaux restes. On ne comprend plus rien à cette levantine, en Occident. Charlemagne désespère de mettre sa maîtrise à la mode de la *schola*. Le brave Notker, en Suisse, s'ingénie à placer des syllabes sous chaque note des vocalises neumatiques, afin de leur donner un sens raisonnable ; tel un pieux inconoclaste qui prendrait le marbre de la Vénus de Milo pour paver sa cellule. Et, dans le couvent d'Abélard (1100), des moines celtes entonnent, au

grand scandale de l'Église romaine, le cantique gaillard, et quasi chatnoiresque :



Un vent du Nord Ouest a soufflé. Les chantres auront beau, pendant mille ans encore, annoner le mélos héritier d'un monde disparu, ils n'en retrouveront plus le sens. Un sang nouveau circule dans la musique.

Car, une nouvelle notion s'est glissée dans la conscience musicale, celle de la *tierce*. Et cela suffit à transformer l'aspect des sites auriculaires. La tierce ! dira-t-on, quoi de plus de banal que ce cinquième harmonique, comparse habituel de tous les remplissages. Mais au Xe siècle, le personnage était nouveau, et sans droits dans la cité des consonances officielles. Les Grecs le connaissaient, car ils connaissaient tout, mais qu'en avaient-ils fait ? Et quel admirable parti notre moyen-âge sut en tirer ! Rien n'est plus curieux et plus significatif que l'évolution du langage sonore autour de ce verbe nouvellement révélé.

L'admission de la tierce parmi les valeurs musicales susceptibles de spéculation, précipita le triomphe de ce sentiment de la simultanéité des sons, que notre langue musicale s'efforce d'exprimer depuis mille ans. Lorsqu'entre un **do** et un **sol,** un **mi** apparut, non plus fortuit et indifférent, mais logique et représentatif, le désir de l'accord était né ! On sait par quels détours de la polyphonie il traça son chemin vers l'harmonie proprement dite. On commence à connaître les péripéties de cette lutte vers l'accord parfait, de ces batailles, où succombèrent les modes mélodiques, et où tout fut sacrifié au succès d'un système unifié : le majeur tempéré. Mais on ignore généralement l'importance de cette révolution dans le vouloir musical, de cette soif de la tierce, qui fut suivie plus tard de la soif de la septième, de la neuvième etc...

Ce qu'on ignore surtout, ce sont les causes d'une pareille évolution, qui, vers l'an mille, poussa la musique européenne dans des voies où aucun peuple du monde ne paraît s'être engagé à sa suite. On pourra bien invoquer le développement logique de l'esprit humain ; mais, pourquoi ce

phénomène, un des plus étonnant de l'histoire, apparaît-il précisément en notre Occident barbare ? Etait-il réservé à notre moyen-âge de faire cette conquête ? La race celto-germaine était-elle appelée à rendre ce service à l'humanité ? On l'a prétendu. On a pu soutenir que la polyphonie, en sa première et insigne gaucherie, ne serait qu'une corruption méridionale, une caricature gallo-romaine, de la musique, telle que la pratiquaient les gens du Nord. L'hypothèse est ingénieuse. En ce temps de crise du latin, il serait plaisant de songer que le grand fait nouveau de notre civilisation occidentale, le progrès du seul art vraiment moderne, ait eu son point de départ très loin de la Méditerranée, entre l'Irlande et l'Ile de France. Nous aurions donc inventé quelque chose qui ne vint pas de Rome. C'est consolant, et, après tout assez vraisemblable. On peut s'expliquer ainsi des doctrines effarantes comme celles de l'*organum* et bien d'autres spéculations médiévales, où il entre manifestement une part d'incongruité artistique vraiment bien latine. On peut penser que la rencontre de la doctrine antique et de la pratique nouvelle a provoqué ces singularités livresques, que l'érudition prend à distance pour des réalités historiques, et qui d'ailleurs ne sont pas restées sans influence sur les destinées de l'art. La lutte d'une mélodie décadente contre les jeunes aspirations d'une musique harmonique devrait être présentée dans nos classes. Elle intéresse bien autant les " humanités " que l'histoire du poème épique ou la déclinaison de *rosa* ! Combien peu d'élèves, assis sur les bancs de la " première ", resteront insensibles à " *la langue du do* " ; et combien se souviendront de Virgile ? Oui, on ne saurait trop le redire, des études comme celles-ci ont le mérite de déplacer notre horizon pédagogique, et de nous délivrer du joug gréco-latin. Quand on voit dans une culture de mille ans, la vertu libératrice de celtisants comme Dufay et Dunstaple, le triomphe mondial de flamands comme Josquin ou Ockeghem, et d'autre part la révolte des papes contre l'essor du démon sonore, les réformes anémiantes d'un Palestrina, et le retour des Florentins à la monodie ancestrale, on comprend bien des choses, non pas seulement en musique. Cette leçon vaut bien une ode d'Horace, sans doute.

Quoiqu'il en soit, l'apparition des harmoniques 5, 7, 9 etc... dans notre Occident est un fait dont les causes restent encore mystérieuses. C'est à l'histoire de nous les dévoiler. M. Emmanuel n'avait pas à se poser ces questions, puisque seuls, les effets, et non les raisons du travail sonore, formaient l'objet de ses recherches. Sa mission était de nous

montrer comment, en l'espace de trois mille ans, la musique d'Europe a déplacé son axe et changé ses perspectives. Orienté d'abord de haut en bas, par des quartes descendantes qui en font un système mineur, l'art musical s'est peu à peu complètement redressé jusqu'à prendre une forme ascendante, engendrée par la série des harmoniques naturels, et dont le majeur reste le type parfait. Et, en accomplissant ce revirement, il devint, d'art mélodique, un art harmonique. Voilà, en deux mots résumée, l'aventure musicale à laquelle assista l'humanité depuis Platon jusqu'à Beethoven. Avouons qu'elle valait la peine d'être contée.

* * *

Avouons également, que la musique est un art de bonne composition pour se prêter à de telles souplesses ! Sur la tête ou sur les pieds, elle prospère également. Peu lui importe le mineur, le majeur, l'harmonie, la mélodie ! Elle s'accommode aussi bien de l'échelle des tétracordes que de celle de la résonance objective. Elle se condense en subtils linéaments, ou s'échappe en bouffées vaporeuses. A travers tous ces états, elle reste toujours l'élément expressif et sentimental, dont on ne saurait éluder le charme singulier.

Que le philosophe aurait ici beau jeu pour tirer des conclusions lointaines ! Rien ne force mieux la réflexion que le spectacle, encore nouveau, de ces errements du langage musical. Rien aussi ne saurait nous mettre en garde contre les parti-pris de la critique, comme le récit de ce *Roman des sons* à travers les âges.

La leçon portera-t-elle ? Je n'en suis pas certain. Du moins l'école — cette école qui dit aujourd'hui le contraire de ce qu'elle disait il y a trente siècles — semble peu disposée à profiter des enseignements de l'histoire. Toute pédagogie cherche l'absolu, même lorsqu'on lui démontre l'extrême relativité de son art. Mon savant collègue ne m'en voudra pas de remarquer jusque chez lui-même cette tendance à l'autorité, qu'il faut croire inévitable en ces sortes de matières. Il me permettra même de m'en étonner un peu et de lui présenter mes raisons.

Hé quoi ! Voici qu'un exposé magistral nous montre les péripéties et les avatars d'un truchement sentimental, voici que nous assistons au spectacle d'une mentalité qui s'oriente tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, cherchant son plaisir et le ravissement des oreilles par des moyens qui se

contredisent, voici qu'en un mot, et pour la première fois le monde moderne nous apparaît tournant le dos au monde antique... et il faut encore que cette admirable leçon profite à la gloire d'un enseignement conservatorial ! Il faut que nous retrouvions, au bout de ces réconfortantes perspectives, les murs de l'école et les écritaux de la pédagogie ! Ainsi, l'*histoire des Variations* du langage musical n'aura servi qu'à établir la nécessité des concours officiels ! La vision d'un monde en marche depuis tant d'années profitera à la stagnation des doctrines convenues, dont Cherubini pourrait être le pontife (voir p. 63). N'est-ce pas illogique.

On nous opposera très justement, le réel souci d'objectivité dont la plume de M. Emmanuel reste sans cesse animée, la fine compréhension du sentiment antique, l'ardente admiration pour le chant grégorien, et toutes les qualités d'historien, dont ce volume nous apporte l'éclatant témoignage. Il n'en reste pas moins vrai, que le lecteur se trouve habilement, et sans doute involontairement, aiguillé, à travers ces pages, vers un idéal particulier qui est celui de l'auteur, et vers un point de vue, qui pourrait être celui de la rue de Madrid. Comprenons-nous bien. Loin de moi toute l'idée de blâme ou d'éloge à l'aspect de telle ou telle doctrine de pédagogie musicale. Un maître sincère enseigne comme il peut, et du mieux qu'il peut. Mais ici la volonté de traiter le lecteur en élève, et de *guider* son choix me semble inquiétante ; elle me désole dans un ouvrage historique.

Ainsi, par exemple, avant même que nous n'ayons pu pénétrer l'état d'âme des Anciens, un chapitre, et le premier, nous recommande une certaine conception de la légalité musicale. Nous sommes prévenus, notre siège est fait. Vive les classiques ! Si nous rencontrons désormais quelques idées contraires, nous saurons que c'est Reber, que c'est Bazin qui a raison contre Ptolémée, contre Aristoxène. Pourquoi cette précaution ? Pourquoi déposer dans notre main le bulletin de vote que nous allons bientôt introduire dans l'urne de la critique ? Et combien le lecteur réfléchi va se trouver en cruel embarras ! Vous lui inculquez, (entre autres préceptes), la crainte du *triton* malséant, et, quelques pages plus loin, vous lui montrez cet intervalle parfaitement inoffensif, chez les contemporains de Socrate. La dureté du triton n'existe donc pas en soi ? Elle est relative, et liée à l'existence de cent autres concepts. Alors ?

* * *

Si j'insiste ici, en mettant d'ailleurs la personnalité de notre éminent collègue tout à fait hors du débat — si je montre un peu d'humeur, c'est que je retrouve encore une fois cette confusion de points de vue et de méthodes pour laquelle notre musicologie française montre une inexplicable et dangereuse sympathie. Quand donc reconnaîtra-t-on qu'il ne convient pas de soumettre l'histoire au contrôle des goûts, et qu'il faut choisir entre le dogmatisme et la simple *historicité ?*

Je sais bien que le véritable coupable est le lecteur lui-même, ce singulier lecteur qui veut une croyance, qui réclame un dogme. Montrez-lui les mille et une manières de faire de la musique, il demandera aussitôt quelle est la meilleure. Il se refuse à croire qu'elles soient toutes également bonnes, car il juge en son propre égoïsme et ramène tout à l'absolu de son moi. Vous lui parlez chimie, il vous répond cuisine. Comment faire ?

Mais nous voici bien loin de cette "*Vie des sons*" qui — trop modestement d'ailleurs — ne prétend qu'à répondre aux questions des humbles et des profanes. On nous pardonnera de nous être égarés si longtemps. N'est-ce pas la meilleure preuve qu'au contraire le musicien cultivé, réfléchi, l'érudit ami des larges horizons, profiteront avantageusement de la lecture d'un ouvrage aussi vaste, où l'esprit universel de la musique vient se condenser et s'offrir aux méditations de la philologie ?

J. Ecorcheville.

TIERSOT (J.). — *Jean-Jacques Rousseau.* (Collection des Maîtres de la musique 1912, in-12 de 282 pp.)

En cette année de centenaire, on attendait un Rousseau Musicien. Le voici : M. Tiersot, ami du folklore, historien préféré de la Révolution, se trouvait tout désigné pour commenter la vie de celui qui fit métier de révolutionner son siècle, et pour traiter des ouvrages de l'ami de la nature. Il s'est acquitté de cette tâche avec un zèle parfait, et ce n'est pas moi qui rappellerai aux lecteurs de cette revue les mérites habituels de notre excellent collègue. Me permettra-t-on cependant, quelques mots en faveur de *Rousseau musicologue*, qui n'a pas trouvé grâce devant la critique, pourtant bienveillante, de notre ami Tiersot ? Je veux parler de la fameuse apostrophe qui termine la Lettre sur la musique française de 1753, apostrophe véhémente, dont l'histoire se montra toujours offusquée. Rousseau a écrit : " *Les Français n'ont point de musique, et n'en peuvent avoir, ou, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.* " Voilà qui semble affolant, n'est-ce pas ? Combien logique pourtant du point de vue où Rousseau se trouvait placé ! Rousseau ne supprime pas d'un trait de plume notre passé musical, dont il connaissait peu de chose d'ailleurs ; il ne nie pas nos gloires, qui s'appelaient alors Lully et Rameau. Il déclare simplement : ce qu'il y a de *musical* ici n'est pas *français*, ou que ce qu'il y a de français n'est pas musical. Que ces grands hommes se soient élevés parfois jusqu'au sublime, Jean-Jacques l'a souvent proclamé, quand il parlait d'eux. Mais aujourd'hui il disserte du *français en soi*, et il observe que les caractéristiques françaises dans la musique de son temps, représentent précisément les défauts de cette musique. Encore une fois, que Lully et Rameau aient fait de bonne musique, cela est évident sans doute pour Rousseau. Mais qu'ils aient fait en cela œuvre française, qu'ils aient obtenu ce résultat par une orientation française de leur esthétique, par la mise en valeur de qualités et de tempérament français, Rousseau le conteste. Et c'est bien son droit !

Voyons ! Le Français disciple de Corneille ou de Voltaire, de Boileau et de l'Encyclopédie, le Français qui suit le goût du grand siècle, qui partage l'esprit auquel nous devons le glorieux XVIIIe, le Français qui s'efforce de mettre en jeu sa merveilleuse intellectualité, sa défiance instinctive à l'égard du subconscient, son mépris bien connu du lyrisme, sa crainte du mysticisme sentimental, le Français, en un mot qui n'est que français, celui là est-il naturellement conformé pour avoir une musique, sa propre musique ? Rousseau répond non. Comme s'il avait deviné qu'à partir de 1750, la musique en France vivra d'emprunts étrangers. Comme s'il pressentait que l'opéra passera aux mains de Gluck, Picinni, Spontini, Rossini etc... ?

— que la symphonie sera représentée par Stamitz le Tchèque, Gossec le Belge, Haydn le Croate, et tous leurs collègues qui envahissent littéralement Paris ; — que l'opéra comique (si peu musical cependant) sera recueilli par Duni, de Matera, par Grétry, de Liége ; — que l'école sera dirigée par Cherubini ; — que les violonistes se nommeront Viotti et Kreutzer ; — et que le mince filet de la musique française, proprement et purement française, ira s'enliser rapidement, pendant que s'avance, venant de l'Est, le flot bouillonnant d'un art qui submergera tout... !

Ce n'est pas trop mal vu — avouons-le — pour un petit prophète prêchant sans mission dans le désert de l'opéra de 1750 !

Evidemment, si le Français n'est plus le Français classique, s'il vaticine avec Ossian, s'il rêve avec les romantiques, s'il subit l'ivresse de Mallarmé, l'emprise de Beethoven, le délire de Berlioz, et s'inocule le virus wagnérien, si Rameau devient Ravel, alors tout changera ! Mais pouvait-on demander cette vision fantastique au tranquille habitant de Montmorency ? Et puis... là encore il y aurait à dire en faveur de Rousseau. Où va-t-il le grand public français, celui qui, par éducation, par goût peut-être, par nécessité assurément, est resté exclusivement français ? Est-ce à Pelléas, à Fervaal, ou à l'Heure Espagnole, à Bérénice, à la Lépreuse, ou à Madame Pierre, aux Concerts Secchiari, ou à ceux qu'on lui destinait au Trocadéro ? Vous savez bien que non. Il va droit au Music-Hall et à l'opérette à couplet. Ne l'en félicitons pas ; c'est entendu. Mais enfin, prenons la vérité telle qu'elle est. Les drames lyriques, les sonates et les symphonies courent le monde, devant une clientèle éclairée et cosmopolite. Mais, où verra-t-on des *Dragons de Villars* et des *Revues* comme celles de nos Cafés-Concerts ? En France, et uniquement en France. Donc Rousseau a encore une fois raison, lorsqu'il affirme que l'oreille française, livrée à elle-même ne dépasse guère la chanson " dont nos nourrices nous ont endormis ". Mais oui ! la chanson, la romance, le couplet, la rengaine, vous n'entendez pas autre chose dans le peuple de chez nous, et dans ces théâtres, où se débite l'article français, le genre éminemment national. Et, ma foi, le Français, né malin, a dépensé des trésors d'ingéniosité pour se mouvoir dans ce domaine, où tout autre nation se fut trouvée à l'étroit. Est-ce bien de la musique ? ou seulement de l'esprit, de la grâce, quelque chose de léger, de souple et d'inimitable ? En tout cas, c'est *français*, et personne ne peut nous empêcher de revendiquer ici notre bien.

Quant à la musique, qui chante pour elle-même, et dont l'homme de Genève a cru naïvement trouver le modèle en Italie, certes la France a montré qu'elle savait s'en accommoder. On peut dire que notre école musicale actuelle tient une place prépondérante dans cet art sublime, qui est vraiment *de la musique*. Mais justement ceci donne encore, et toujours, gain de cause à Jean-Jacques, qui termine sa diatribe par cette phrase en courroux : " *Si jamais ils en ont une ce sera tant pis pour eux.* " Tant pis pour qui ? Pour ceux qui représentent et défendent la mentalité française de 1750. Tant pis pour ce goût particulier à notre nation dont nous constatons encore la survivance et le triomphe dans les halls populaires de 1912. N'est-ce pas très juste ? Les *Troyens* sont un soufflet pour Auber et pour Boïldieu, *Psyché* condamne irrémédiablement le *Voyage en Chine*, et *S. Sébastien* ne fait pas précisément valoir les *Noces de Jeannette* ou *En avion marche*. Depuis vingt cinq ans nous avons une musique, ou plutôt nous en avons deux. Elles sont rivales, bien qu'elles aient l'air de s'ignorer ; elles se détestent et se jalousent. Et cette division n'est pas sans inspirer des craintes aux esprits prévoyants, qui voient l'initié d'un côté et le gros public d'un autre. Cette dualité inquiétante a de fâcheux résultats. La haute musique s'étiole en s'isolant, l'art populaire devient populacier. C'est tant pis pour tout le monde. Rousseau l'avait prédit.

Jean-Jacques musicologue n'a donc pas les torts que notre amour-propre national voudrait lui reconnaître.

Il nous dit : la France n'a pas de musique. Et l'histoire nous montre qu'en effet pendant cent ans la musique française sera tributaire de l'étranger. Il refuse d'appeler musique ce qui est proprement français dans l'art de son temps, c'est-à-dire le vaudeville. Et, en cela, il n'agit pas autrement que notre critique moderne, qui montre le plus sévère dédain de tout ce qui fait la joie du peuple, et la gloire du chansonnier français. Enfin il prévoit une crise en notre pays le jour ou nous aurons " une musique ". La crise est là. Entre le genre éminemment national, et le genre éminemment distingué, entre la petite et la grande musique n'y a-t-il pas en France un conflit ? Où est le paradoxe ? Je me le demande.

BEAUREPAIRE-FROMENT (de). — *Bibliographie des Chants Populaires Français.* (Rouart-Lerolle et Cie, in-8° de 186 pp. Fr. 5.)

L'auteur l'avoue lui-même, ce n'est pas absolument une bibliographie, mais plutôt la promenade d'un ami de la chanson populaire à travers une riche collection de fiches et livres anciens ou modernes. La première partie du volume est consacrée à des extraits, pris dans nos auteurs français, et où la chanson populaire est traitée avec éloges. Puis vient une liste de livres de chanson, où le XVIe joue un grand rôle ; on y rencontre un peu de tout, même les tablatures de Nicolas Vallet ou les Traités du Père Parran. Enfin suivent les éléments d'une bibliographie du folklore provincial et l'indication de quelques volumes littéraires, où la chanson traditionnaliste a trouvé sa mention. L'effort accompli par M. de Beaurepaire est considérable et il ne devait pas être perdu. Cette bibliographie sera un précieux instrument pour les chercheurs.

CAULLET (G.). — *Musiciens de la Collégiale Notre-Dame de Courtrai, d'après leur testament.* (Courtrai, " Flandria ", 1911, in-8° de 194 pp.)

En faisant des recherches dans les archives de Flandre au XVe et XVIe siècle, on est sûr de découvrir des noms, dont l'Europe se souvient encore. C'est le cas pour M. Caullet qui met au jour ses fructueuses recherches dans les papiers de la Collégiale N. D. à Courtrai. Il nous montre des actes concernant Pierre de la Rue, Gombert, Canis, Pickart et bien d'autres moins illustres, dont les testaments rédigés nous donnent un tableau fidèle des mœurs canoniques de l'école franco-belge. Le Hainaut était pour les souverains de Bourgogne et d'Autriche un pays de riches prébendes dont ils gratifiaient les musiciens de leur chapelle, moyen très simple de donner aux fonctionnaires une retraite assurée. Grâce à ces actes de chapitre nous pouvons nous représenter quelle était la vie de ces artistes, pourvus d'un bénéfice et d'un titre à Courtrai, à St-Omer, ou à Malines, mais suivant, en réalité, le souverain, à Augsbourg, à Tolède, à Bourges ou à Madrid.

EDVIN EVANS (Senior). — *Historical descriptive and analytical account of the entire Works of J. Brahms.* Vol I The vocal Works (Lond. W. Reeves 1912 in-8 de 609 pp. 10/0.)

Décidément l'Angleterre témoigne à Johannes Brahms une attentive sympathie qui devrait nous faire un peu honte. Il est aisé de faire fi d'un grand homme surtout de son vivant, mais le temps vient cependant, où il faut tenir compte du génie. Brahms, mort depuis quinze ans, se détache du XIXe siècle comme un éminent musicien, et, si le tempérament français ne lui est pas toujours favorable, du moins, n'avons nous plus de raisons d'ignorer un des chefs de l'école moderne. Cette ignorance s'évanouira facilement au contact de l'ouvrage de M. Evans, étude minutieuse, méthodique et critique de l'œuvre de Johannes. Comment présenter cet *account* au public, pour lui en faire apercevoir en quelques lignes le gigantesque labeur ?

D'abord une préface, puis un chapitre sur la vie, un sur Brahms compositeur de lieder, un sur Brahms musicien choral. Là, commence une analyse, à la fois historique, technique, et esthétique de *chacune* des œuvres du maître, présentée chronologiquement, et qui remplit cinq cents pages. Enfin, s'ouvre une série de tables : table chronologique de la biographie, — table de l'œuvre vocale classée par registre, — table alphabétique onomastique de tous les textes mélodiques, — index des poètes-paroliers, — index des éditions postérieures à la première, — index des noms propres, — table onomastique des mélodies traduites en anglais.

Ce premier volume ne comprend que l'œuvre vocal. Il sera suivi d'un second réservé au piano et à l'orgue, et d'un troisième qui traitera de l'orchestre. Ainsi sera complet un des efforts les plus considérables de la piété musicale contemporaine. Il faut remonter jusqu'aux gros in-folios de la Renaissance que Plantin consacrait à Horace ou à Démosthènes, pour rencontrer l'exemple de ce zèle et de cette méthode. Cet ouvrage doit être placé au même rang que celui de M.M. de Wyzewa et de St Foix, sur Mozart, et témoigne comme lui d'une orientation nouvelle de la philologie musicale. Tous ceux qui auront désormais à parler de Brahms béniront M. Evans, car ils trouveront chez lui une courte et substantielle notice des moindres productions du maître allemand, et toutes les indications nécessaires pour s'orienter rapidement dans son œuvre touffue.

SOUBIES (A.) et CURZON (H. de). — *Documents inédits sur le Faust de Gounod.* (Fischbacher, in-4° de 70 pp.)

De notre confrère, en collaboration avec H. de Curzon, voici une œuvre qui réjouira les amis du théâtre et de son histoire. Il s'agit de ce Faust, devenu national, et qui fut d'abord d'une présentation laborieuse auprès du public. Nos confrères ont retrouvé un grand nombre de pièces d'archives, de manuscrits, de textes etc... qui nous montrent comment les choses se sont passées en 1859, et à quels remaniements Gounod s'est livré avant de parvenir à l'œuvre définitive. Le tout est somptueusement présenté, avec portraits, fac-similés et reproductions. Verrions-nous le moment arriver, où le bibliophile et l'érudit se confondront en un seul personnage ?

BARGAGNA (Leto). — *Gli strumenti musicali raccolti nel Museo L. Cherubini a Firenze.* (Firenze C. Ceccherini et C°, in-8° de 72 pp.)

Ce musée n'est que le successeur très lointain et très indirect de la belle collection des Medicis, dont Christofari fut jadis le conservateur éclairé. Il contient environ 150 pièces, parmi lesquelles les violons sont seuls réellement remarquables. M. Bargagna n'en a pas moins fort bien fait de publier le présent inventaire, en l'accompagnant de notices judicieuses et de reproductions photographiques.

SONNECK (O.). — *Was Richard Wagner a jew?* (Washington, Library of Congress, in-8° de 24 pp.)

On sait que Wagner avait dix-huit mois lorsque son père mourut. On sait aussi que Mme Wagner se remaria avec un nommé Geiger, acteur et peintre. Or le nom de Geyer, comme celui d'Adler éveille pour les Allemands l'idée de juif. De là à penser que Richard, devait sa naissance à Geyer et que l'auteur de Parsifal était juif, il n'y a qu'un pas. Il a été franchi depuis longtemps, et sans doute par Nietsche le premier. Depuis, la légende Geyer circule dans toute la presse.

M. Sonneck détruit un à un les arguments accumulés pour défendre cette thèse audacieuse qui accablerait l'auteur du "*Judaïsme dans la musique*". Dois-je remarquer en passant qu'il

omet une raison, discutable sans doute, mais qui m'a toujours frappé, depuis que je l'ai vu soutenir par le venimeux Freytag : c'est l'ensemble de caractères israélites qui se retrouve dans le tempérament wagnérien et l'extrême sympathie que l'œuvre du maître a toujours rencontré dans le monde juif, malgré l'antisémitisme réclamier de Wagner.

Mais tout s'efface devant ce fait, dont Sonneck, nous présente la brutalité, à savoir : que Geyer était de pure famille protestante, gens de robe et musiciens d'église. Ainsi donc....

HANSLICK (E.). — *Aus meinem Leben.* (Berlin, Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1911. 2 vol. in-8, de 339 et 369 pp. Mk. 10).

Voici la quatrième édition d'un ouvrage, dont le public français pourrait faire une précieuse lecture. On connaît Edouard Hanslick, surtout parmi les Wagnériens, qui l'eurent en horreur. Il n'était pourtant point si méchant, et ses mémoires nous le montrent tout à fait différent du Beckmesser viennois, pour qui on voudrait nous le faire prendre.

Né à Prague en 1825, Hanslick ne se réclama jamais de la nationalité tchèque, il fut autrichien, et en un temps ou l'Autriche subissait les plus graves événements ; prudent, réfléchi, bien équilibré, ami de la petite fleur bleue sentimentale, il grandit avec la génération des romantiques, et l'on se tromperait fort en voulant voir en lui un conservateur endurci, réfractaire au progrès. Personne ne fut plus que lui, et dès l'enfance, curieux de nouveau. En 1845 il connaît Wagner, en 1846 pilote Berlioz à Prague, et rend visite à Schumann. Il adore la religion nouvelle de la musique. Mais le voilà à Vienne, pays de la tradition, paradis du *statu quo*, et insensiblement l'atmosphère agit sur les rêves du bouillant jeune homme. C'est d'abord la sanglante révolution de 1848 qui fait réfléchir les plus enthousiastes. Puis l'ambiance des souvenirs; Mozart, Schubert, Beethoven sont si près encore ! Et la vie viennoise, en sa facile insouciance a tant de charmes. Ici c'est l'opéra italien, et ses merveilleux chanteurs. Là une visite de Meyerbeer toujours irrésistible, ou l'arrivée de Brahms, exemple vivant de la réaction. Et la musicologie elle même entraine le critique de la *Neue Freie Presse* sur les hauteurs du passé, et fait dériver son inlassable curiosité. Enfin c'est Richard Wagner, qui provoque chez Hanslick un mouvement définitif de recul. A partir de la Tétralogie, peut-être même de Tannhauser, Hanslick cesse de vibrer à l'unisson de la musique de l'avenir. Aussi bien, fut ce pour lui une question d'antipathie personnelle à l'égard de Wagner. Le fonctionnaire ponctuel, le professeur assidu, le journaliste doué de toutes les qualités qui conviennent à la réceptivité critique, ne pouvait sympathiser avec l'insigne turbulence, et l'inévitable égoïsme d'une force créatrice comme celle de Wagner. L'incompatibilité d'humeur acheva ce que l'ambiance viennoise avait préparé. Le *moi* wagnérien éloigna Hanslick de Tristan, de Parsifal et de Bayreuth.

La lecture de cette auto-biographie est singulièrement attachante. Hanslick a vu, connu, approché une infinité de personnages éminents. Citons pour la France : Berlioz, Auber, Offenbach, Delibes, Heller, Gounod, Fétis, Mme Patti, Thiers, Jules Favre. Sur tous, il conte quelques anecdotes. Ses visites lors de l'exposition de 1867 et de 1876 sont tout à fait amusantes dans le bon sens du mot.

J. E.

TAMBORILEROS DE TOLOSA EN COSTUME DE GALA.

L'AURRESKU BASQUE

L'aurresku est la danse caractéristique du pays basque. Noble, digne, grave, il présente en ses mouvements tranquilles et mesurés, l'aspect chorégraphique, qui correspond le mieux à la race de mystérieuse origine, qui s'échelonne sur le versant des Pyrénées occidentales.

Imaginez une sorte de ronde, où l'on se tient par la main, en gagnant sans cesse du terrain en avant. Vous aurez l'essentiel de l'aurresku et son étymologie même, car *aurre* signifie *avant* dans la langue des basques. Telle est en Provence la farandole, en Bretagne la gavotte, en Asturie la danza prima, et en Castille la ronda, dont les Espagnols ont fait un allegretto sautillant. Telles furent jadis les *karolls* du moyen âge, et les *branles* de la renaissance, formes voisines de tous les divertissements populaires.

Dans nos petites rues, le cercle de la ronde s'est brisé, en serpentant à travers nos vieilles cités. Ainsi sont nées ces danses qu'on appelle parfois *Karrika-dantza*, (danse de rue) et dont nous avons ici le représentant traditionnel. Et, la file, en se libérant, s'est individualisée. Un certain symbolisme s'est emparé de cette promenade en musique. Le premier et

le dernier élément de cette chaîne humaine, rendus à l'indépendance, ont cherché à briller, à s'émanciper, à montrer leurs talents, et leurs grâces. Une chorégraphie s'est organisée. L'homme d'avant, le protagoniste l'*aurresku*, c'est-à-dire celui qui marche en tête lui a donné son nom.

EN ROUTE POUR L'AURRESKU.

L'actuel *aurresku*, dont nous allons donner la description comprend cinq figures, dont trois seulement sont authentiques, les autres devant être considérées comme des appendices modernes. Les photographies que nous présentons ont été prises lors des fêtes de septembre à Azcoitia. Elles auraient pu l'être à Guipuzcoa ou ailleurs. Les autorités de notre pays ne

dédaignent point nos anciennes traditions, voire même les plus populaires, et le pays basque est peut-être le seul de l'Europe Occidentale où les élus du peuple et les grandes dames fonctionnent ainsi sur la place publique, en présence d'une assistance chaleureuse. Le costume le plus moderne n'a pu modifier ces mœurs séculaires, auxquelles nous tenons tant.

L'aurresku s'accompagne d'un modeste orchestre, nommé *tamboril*, qui se compose de flageolets et de tambours. Généralement il y a là trois personnages. Deux d'entre eux possèdent flageolet et tambour, le troisième n'a qu'une caisse. Mais il la bat à deux mains. Ceux-là se nomment *chistulari* et celui-ci *tamborrero*. Des centres importants comme Saint Sébastien ou Tolosa ont un quatrième *chistular*, dépourvu de tambour et qui forme la basse. Son instrument est naturellement plus gros et se trouve dans le ton de mi bémol.

Des tambours, il n'y a pas grand chose à dire, si ce n'est qu'ils n'ont rien du traditionnel *tambour de basque*. Généralement de petites dimensions, (28 centimètres de haut et autant de diamètre) ils se portent suspendus au bras gauche, ou en bandoulière. Les *chistu* au contraire sont des instruments à vent d'un genre désuet, celui des fifres, galoubets, sifflets et flutes à bec. Ils sont coniques, ont une embouchure métallique, et se font en fa, parfois en ré ; ils ne possèdent que trois trous (deux sur le dessus, un en dessous). On obtient tous les sons de deux octaves. Mais il faut être habile, car les demi-tons se font en bouchant partiellement les trous, soit même l'orifice de l'instrument. Ce qui revient à dire que la plupart des notes émises par le chistu sont plus ou moins fausses. Les chistulari sont des gens modestes, contents de leur sort... et de leur instrument !

Ainsi équipés, les musiciens jouent en duo, tantôt se doublant tantôt se dédoublant et marquant fortement les rythmes, d'une baguette agile et sûre. Le chistu tend vers la liberté d'un *rubato* qui deviendrait vite abusif, si le tambour ne le maintenait dans les justes limites de l'art. C'est ce qui rend la transcription des airs du tamboril si difficile en notre notation. La mesure est précise, et pourtant flottante autant que ces deux contraires peuvent s'accorder. Sans parler des variantes véritables qui se rencontrent cà et là, et altèrent la physionomie des morceaux ! L'harmonie de ces deux parties est ordinairement nulle, ou si l'on veut elle demeure latente. L'ensemble reste très *hidaigo*.

Un aurresku comprend toujours les mélodies transcrites ici aux numéros 1 et 2. Je dois le premier de ces airs à l'habile transcription qu'en

a donné M. Pena y Goni de St. Sébastien, un grand artiste. J'ai supprimé l'harmonisation, ne laissant que la batterie qui est indispensable.

Le second air me semble plus moderne que l'autre. La mélodie s'y déroule doucement, avec cette allure indisciplinée du chistu, et son maniérisme saccadé. Mais la batterie suit ici, croche pour croche, la mélodie ; aussi ne l'ai-je pas indiquée.

La figure 3, réclame toujours l'air dont elle s'accompagne ici. Il est emprunté à la collection *Iztueta*, imprimée à Saint Sébastien en 1826, aujourd'hui épuisée, mais devenue classique.

On pourrait encore citer la figure nommée le *pont* sur une mélodie qui servait jadis à la *danse des épées*, et qui suit ordinairement le *défi*.

A la suite de ces morceaux, nous avons placé un aurresku tiré de l'opéra " *Mendi-Mendiyan* " du jeune compositeur basque Usandizaga. Ce petit air conserve parfaitement sa saveur locale, tout en témoignant d'une savante technique, dont notre compatriote alla se munir à la Schola de la rue St. Jacques. Remarquons à ce propos, que le majeur dominait autre fois dans la musique basque ; il tend aujourd'hui à céder la place au mineur. Faut-il y voir l'influence de la romance du XIXe siècle, ou celle de l'italianisme, plus ami de la passion que de la gravité ?

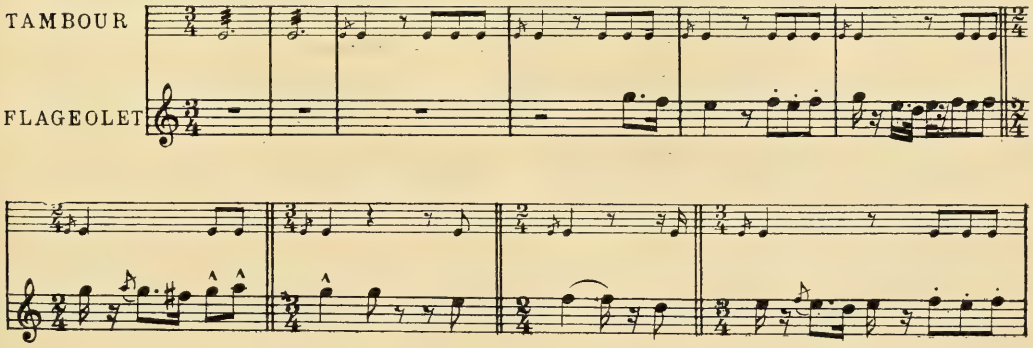
TAMBORILEROS D'OYARZUN.

AUX FÊTES D'AZCOITIA. LE PRÉSIDENT DU CONSEIL GÉNÉRAL, M. CARRION, CONDUIT L'AURRESKU.

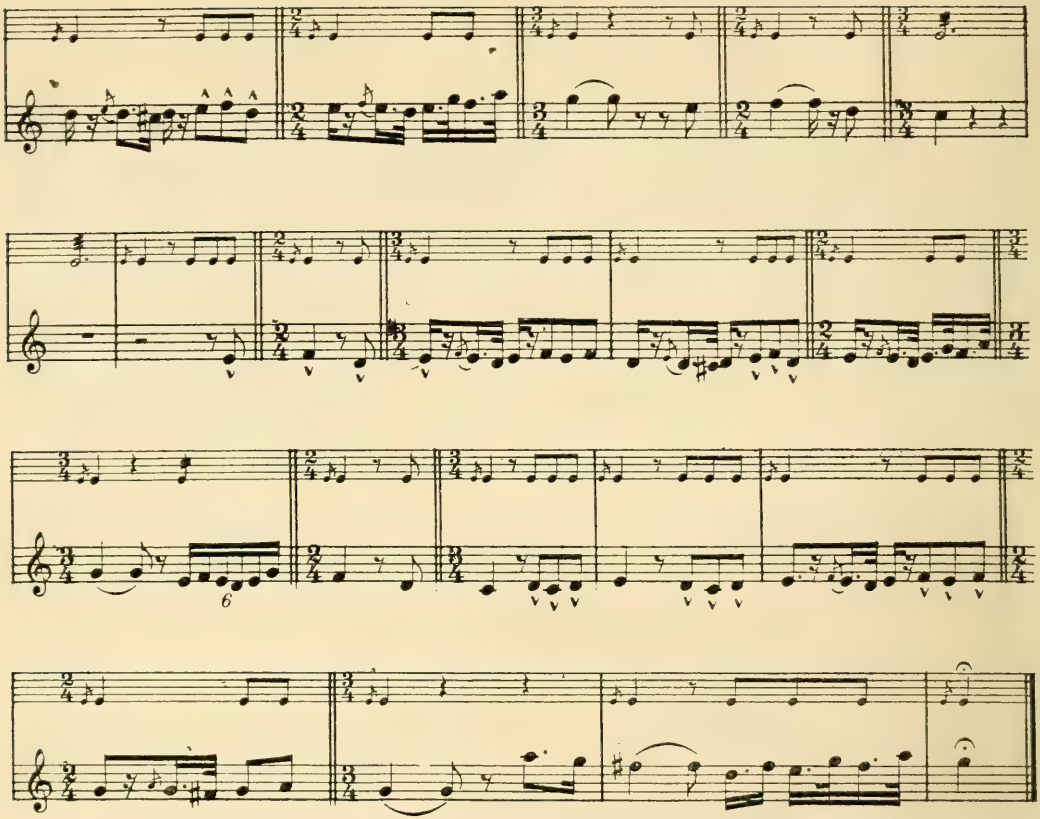
PREMIÈRE FIGURE

La file pénètre sur la place. Elle se compose exclusivement d'hommes, dont le premier (l'aurresku) et le dernier (l'atzesku) tiennent leurs chapeaux ou leurs bérets à la main. Ce sont les personnages importants de la danse, ceux qui en limitent et en règlent les ébats. Un tour se fait au pas solennellement, au son du seul tambour qui suit tranquillement le rythme lent et posé des danseurs.

Puis l'aurresku, se met à pirouetter, à gambader montrant toute sa souplesse, et avançant peu à peu, mais sans jamais lâcher la main droite de son suivant, qu'il tient de la main gauche. Ces gambades commencent au moment où, le premier tour fini, le flageolet attaque le motif que voici :

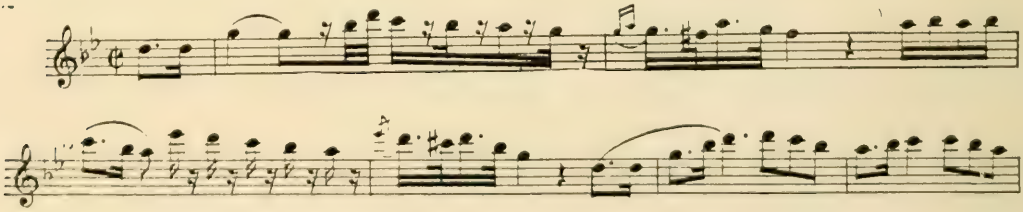


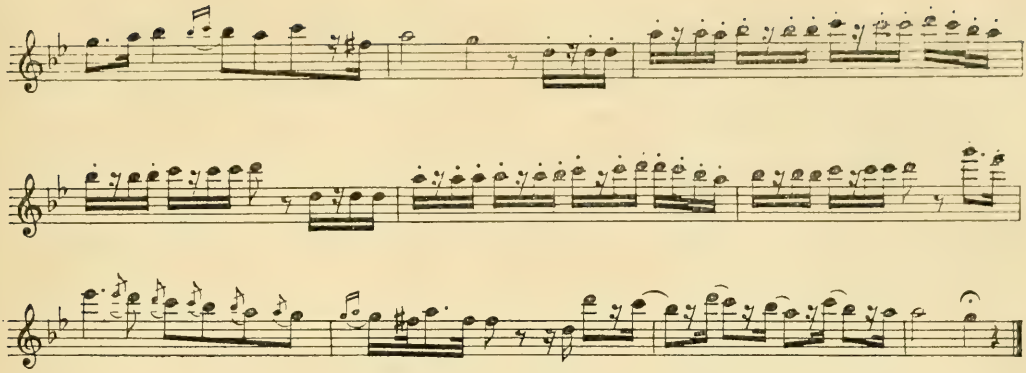
BOSTON PUBLIC



SECONDE FIGURE

Le deuxième tour est fini. Aussitôt, quatre danseurs quittent les rangs, et se détachent, pour aller chercher la dame à qui l'on tient à faire honneur. En attendant la file continue sa marche et l'aurresku ses pas tandis que la musique attaque cet air :





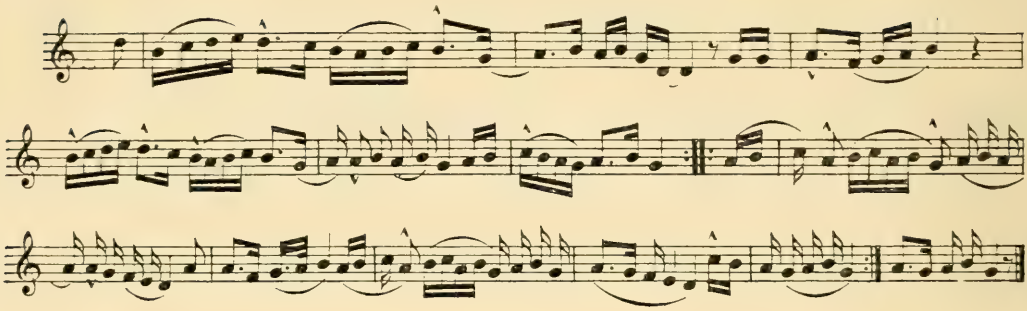
Les quatre cavaliers reviennent escortant la dame qu'ils placent en face de l'aurresku. Ils se retirent, en faisant deux pas en arrière. Et voila pour l'aurresku le moment solennel, celui où il va déployer toutes ses grâces, faire ses plus savantes pirouettes... mais toujours sans jamais se départir de la dignité qui convient à cette imposante cérémonie. Un dernier saut des deux jambes en avant, un salut auquel la dame répond par une révérence, et la danseuse entre en file. Elle prend la main de ses voisins, ou plutôt, ceux-ci lui tendent un mouchoir impeccable, de manière à éviter tout contact direct.

LE DÉPUTÉ CASTANEDA
DANSANT DEVANT LA DUCHESSE DE LUNA.

Même protocole pour l'atzesku et sa cavalière.

Jadis cette mise en scène se répétait pour chaque danseur mais cette pratique monotone a disparu. Aujourd'hui les dames entrent directement en file sans avoir admiré les prouesses de leurs cavaliers. Elles ne dansent pas.

TROISIÈME FIGURE — LE DÉFI

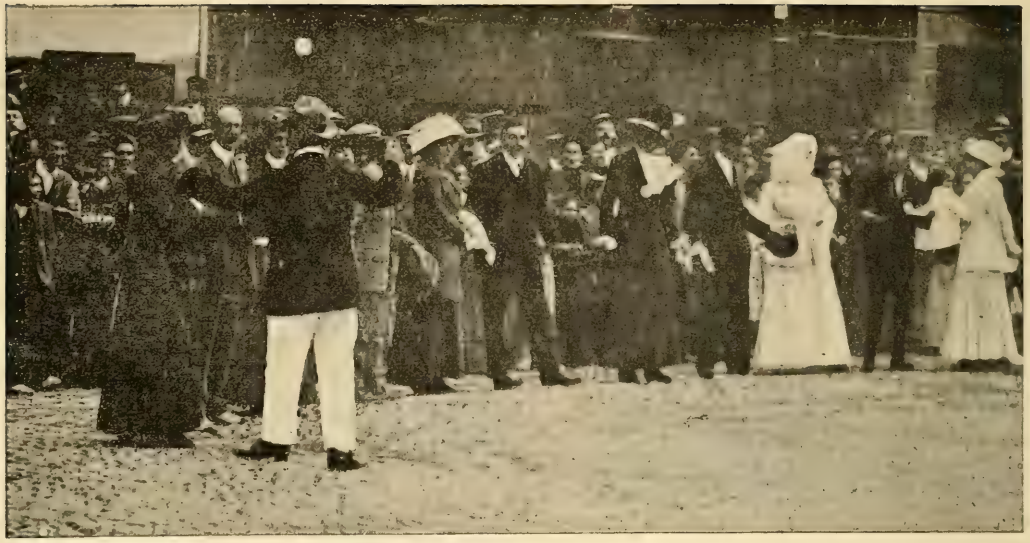


La file se divise en deux moitiés, qui se placent l'une face à l'autre de telle sorte que l'aurresku se trouve en présence de l'atzesku. Ces deux protagonistes font assaut de gambades en s'approchant peu à peu l'un de l'autre, par manière de défi. Ils sont à trois mètres environ lorsqu'ils accomplissent le grand saut qui termine la figure.

Tel est le vieil aurresku basque, dont la vitalité s'est maintenue au sein même de nos manifestations officielles. On y trouve l'éternel scénario de l'homme paradant devant la femme, et se faisant agréer par elle, on y reconnait le goût des rythmes aisés, accompagnant et provoquant les mouvements du corps, plastiques et hygiéniques. Comme toutes les danses qui se rattachent au peuple, l'aurresku fait une part d'abord à la collectivité, puis à l'individu. Il réunit, il organise, il met en scène. Sa ronde est devenue promenade sous la conduite d'un chef brillant ; la promenade se transforme à son tour en montre, où se distinguent les plus habiles. Et, conformément aux mœurs populaires les hommes seuls se mettent en branle. Le mouvement et l'effort de la danse leur appartient. L'élément féminin n'apparait que plus tard ; il ne prend qu'une très faible part aux ébats de la chorégraphie. Il accompagne, encourage, et suit. Mais sa présence fait naître aussitôt l'émulation ; chacun des chainons de cette file se sent l'âme d'un *cavalier seul*, que l'art de la danse va bientôt inspirer. C'est le moment des improvisations personnelles, que le flageolet sournois encourage de ses airs indisciplinés, tandis que le tambour étreint le beau danseur sous le poids de ses rythmes. Puis on se range, pour le défilé. La file primitive est reconstituée. La danse est terminée. L'individu, un moment émancipé par l'attrait de l'éternel féminin a repris sa place ; encadré de nouveau, il marche entre ses semblables, là où le conduit la vie !.... N'avais-je pas raison de parler de symbolisme à propos de l'aurresku ?

La gravité basque donne à cette figuration un imposant aspect. C'est parfaitement beau. Pourquoi faut-il qu'on veuille intercaler aujourd'hui, avant la fin, l'exotique *fandango*, une variante de la *Jota aragonesa*. Ce mélange d'une danse agitée, violente, est non seulement affreux, mais contraire à tous les intérêts de notre race, si parfaitement calme en son impassible dignité. Tous les hommes sont frères, c'est entendu. Mais nous avons un patrimoine à conserver, nous avons des traditions locales, qui nous viennent de nos ancêtres. Ne les détruisons pas. Résistons à l'envahissement des pays voisins dans tout ce qui touche à notre art, notre civilisation, notre goût. Soyons progressistes, c'est évident. Mais n'oublions pas d'être basques avant tout !

F. Gascue.



Parfois on fait encore un tour ou un demi-tour supplémentaire,

AURRESKU

TIRE DE L'OPÉRA :

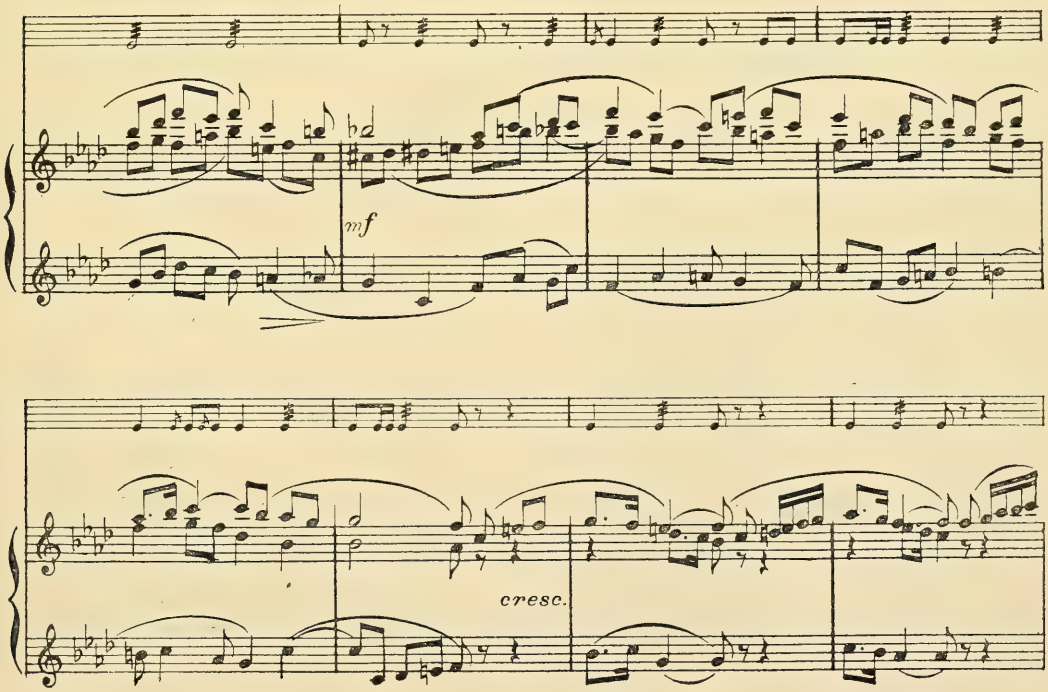
Mendi-Mendiyan. *José-Maria Usandizaga.*

TAMBOUR

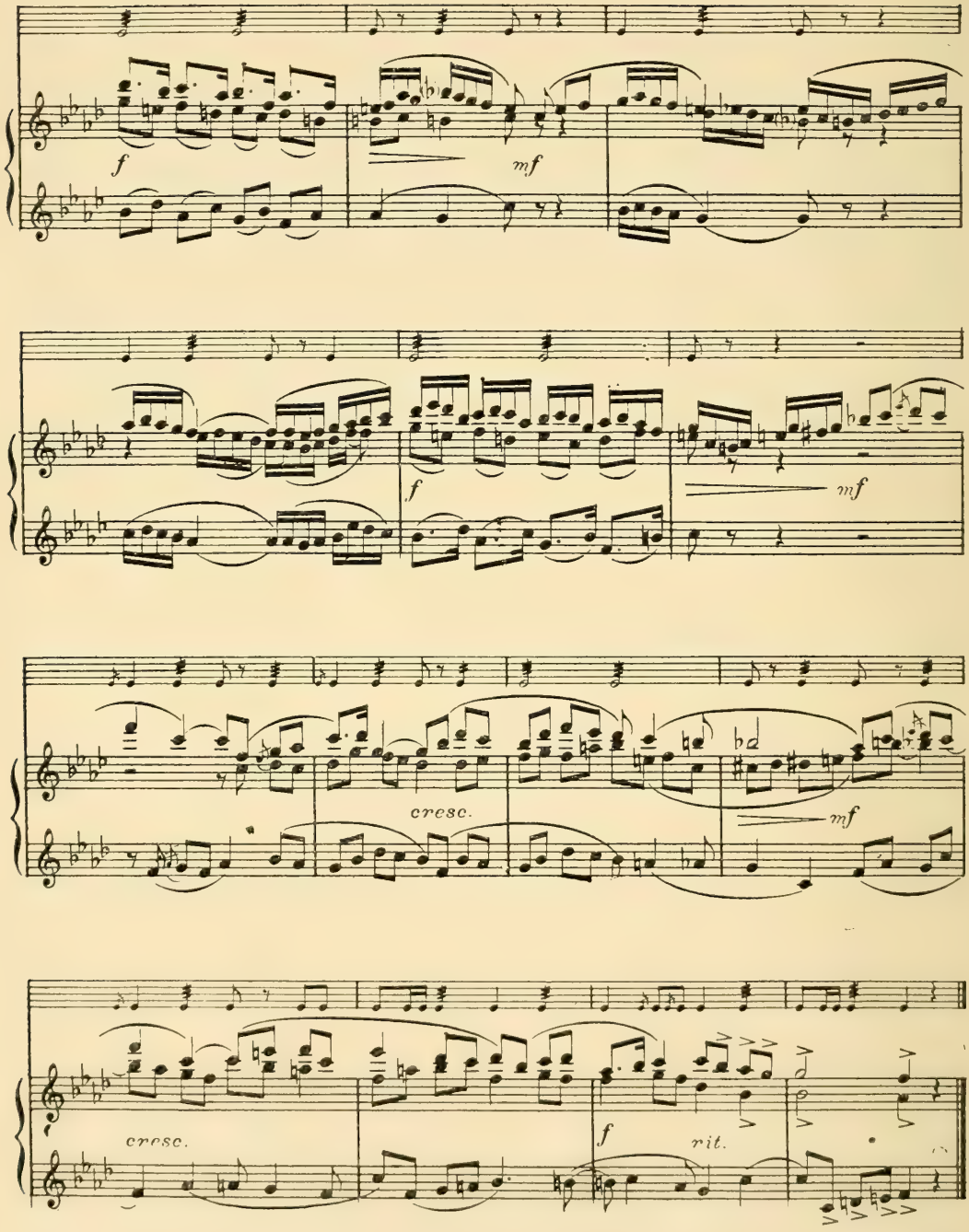
PIANO

mf Allegretto. *ff* *mf* *cresc.*

en file, et l'aurresku danse, tout en faisant avancer ses danseurs.



BOSTON PUBLIC LIBRARY


f
mf
f
mf
cresc.
mf
cresc.
f
rit.

SIX CONCERTS DE MUSIQUE FRANÇAISE MODERNE A BERLIN

ORGANISÉS PAR LA REVUE MUSICALE S. I. M.

SOUS LE PATRONAGE DE SON EXCELLENCE

M. CAMBON, Ambassadeur de France

AVEC LE CONCOURS

DES

LOEVENSOHN'S

KONZERTE

Depuis de longues années, la musique allemande rend à la France des visites fréquentes et prolongées. Le Festival des grands Maîtres Allemands est devenu la manifestation classique de nos concerts parisiens.

La musique française, au contraire, et en particulier la musique de chambre de nos maîtres modernes, n'a guère pénétré officiellement chez nos voisins ; elle n'y a pas encore pris son rang.

On se rappelle la première exposition de Musique Nationale organisée à Munich en 1910, par les " AMIS DE LA MUSIQUE ", qui eut un si grand retentissement dans le monde allemand.

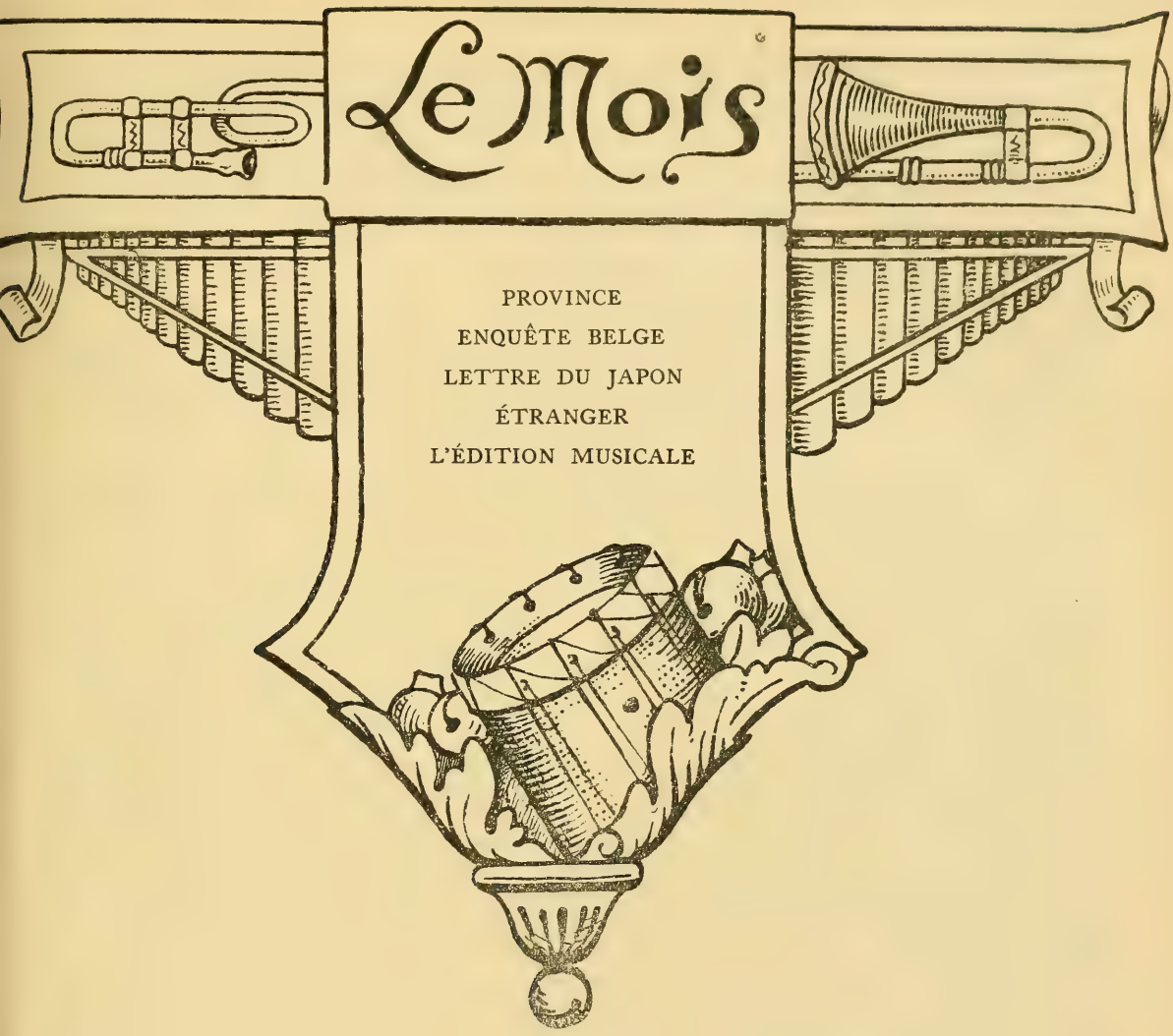
Aujourd'hui c'est au cœur même de l'Empire, à Berlin, que notre art musical va diriger ses pas. Notre revue devait à son caractère international et à ses tendances modernes bien connues, de créer ce mouvement en organisant cette belle manifestation placée sous le haut patronage de l'Ambassade de France en Allemagne.

Ces six concerts auront lieu tous les quinze jours, de novembre à février, dans la salle du Conservatoire Royal (Koenigliche Hochschule) très aimablement mise à notre disposition. Ils seront donnés sur invitation personnelle et ABSOLUMENT GRATUITS.

Ils comprendront des œuvres de : MM. Aubert, Bruneau, Chausson, Chevillard, Coquard, Debussy, Dubois, Duparc, Ducasse, Dukas, Dupin, Dupont, Fauré, Grovlez, Hahn, Huré, d'Indy, Inghelbrecht, Koechlin, Pierné, Ravel, Ropartz, Roussel, Sachs, Saint-Saëns, Schmitt, Séverac et Widor. Les programmes dont M. Loevensohn a pris l'initiative, ne se réclameront d'aucune école particulière et s'efforceront de présenter l'école française en général sous ses différents aspects. La critique allemande a cette bonne fortune d'ignorer nos rivalités musicales, il convient d'aller à elle en toute impartialité.

Nos lecteurs seront certainement heureux de se trouver associés á cette propagande artistique. A quelque pays qu'ils appartiennent, ils applaudiront à cette œuvre de diffusion musicale, qui s'inspire des sentiments les plus désintéressés.

LA RÉDACTION.



Province

LETTRE DE MONTPELLIER

Le fulgurant éclat qu'a jeté l'éblouissante fin de saison parisienne, a mis un peu la Province dans l'ombre. Des *premières* pourtant ont été données, un peu partout, justifiant la confiance placée dans les essais de décentralisation artistique. Nulle joue ne s'est gonflée pour souffler leur louange dans les trompettes de la Renommée, et Paris accapareur est toujours debout.

Cela est injuste, car on pourrait y voir à tort une preuve que l'esthétique provinciale est inférieure à l'esthétique parisienne. Or en Province nos emballements sont peut-être plus

réfléchis, et leur peu de portée n'est dû qu'à ce qu'ils sont le fait d'une élite assez réduite, et la supériorité de Paris est surtout d'avoir un Public, au besoin même un grand Public.

Hélas, en ce qui concerne le Théâtre, Montpellier n'existe pas — faute de grand Public.

Mais à tous les autres points de vue c'est une autre affaire. Nous avons un orchestre intermittent, composé de professionnels de premier ordre et d'amateurs excellents. Cet assemblage est quelquefois terne, plus souvent très bon, et parfois supérieur : tout cela dépend de l'entraînement, de la discipline ou de l'enthousiasme. Ces musiciens, groupés en association mutuelle, donnent des concerts symphoniques trop rares, où l'on entend de l'excellent et du pire, sans que l'on puisse exactement savoir pourquoi.

Le concert du mois d'avril a été particulièrement remarquable, par l'exécution de la *symphonie* inédite en *si mineur* de M. Bost-Siefert. M. Granier, Directeur de notre Conservatoire, avait mis cette œuvre sur pied et conduisait supérieurement l'orchestre, et le résultat fût vraiment excellent. L'ensemble des musiciens étonna les plus difficiles, et nous donna la preuve qu'il pourrait composer un des meilleurs orchestres de province, s'il le voulait.

Quant à la symphonie de M. Bost-Siefert elle reçut un accueil chaleureux et mérité, car c'est une œuvre de haute valeur, et bien au-dessus de la moyenne des meilleures productions provinciales. Elle est divisée en trois parties, et son architecture, très classique, n'en a pas moins une tendance cyclique assez accusée. Les proportions en sont très heureuses, et l'absence de *scherzo*, auquel depuis Beethoven on donne une importance trop grande et illogique, lui donne un équilibre appréciable. L'orchestration en est très wagnérienne, et par endroits un peu trop sonore, mais la pâte harmonique, et le contrepoint instrumental sont tout à fait intéressants et supérieurs. L'auteur a déjà publié deux *sonates* (piano, piano et flûte), diverses mélodies, une *cantate* (*aux morts pour la Patrie*) sur les vers de V. Hugo, très réussie et très applaudie à Montpellier lors de sa première audition. Le maître de M. Siefert a été surtout M. Vincent d'Indy. Le respect de la discipline (M. Bost est capitaine du génie) lui a fait accepter aveuglément jusqu'ici le dogme de son professeur. Mais sa personnalité et surtout sa sensibilité percent malgré tout dans sa dernière œuvre orchestrale, la rendent à ce point de vue plus intéressante que celles qui précèdent, et se manifestent à plusieurs reprises, notamment dans la question de tonalité : M. Bost-Siefert commence sa *symphonie* en *si* mineur par un motif d'introduction, et attaque le thème principal du premier allegro en *mi* bémol mineur. Certains thèmes sont heureux et expressifs, et la variété de l'ensemble rend cette œuvre des plus agréables à entendre.

Le second événement important de la saison est l'exécution de la *Messe en ré*, par l'orchestre lyonnais et les chœurs de M. Witkowski, Mmes Mellot-Joubert, Legrand-Philipp, MM. Plamondon et Georges Mary. Nous le devons à l'active et intéressante société musicale dont est président M. Gervais (de la section méridionale de S.I.M.), et que dirige M. P. Coulet avec beaucoup de dévouement et d'intelligence artistique.

L'exécution fut excellente. On sentait que l'étude de cette œuvre avait été très soignée, et on ne saurait trop couvrir d'éloges M. Witkowski pour avoir obtenu des résultats aussi satisfaisants.

Mais quelle leçon cela pourrait fournir aux Montpellierains qui, un peu plus unis, un peu plus disciplinés, un peu plus enthousiastes pourraient avoir un orchestre plus expressif, des chœurs plus puissants, sinon une correction aussi grande.

Quant à l'œuvre, elle a certainement produit un grand effet, mais a d'autant plus déçu quelques-uns que les critiques parisiens l'annonçaient comme un des sommets de l'Art musical. Il faut réfléchir un peu et examiner beaucoup avant d'affirmer de pareilles choses.

* * *

Montpellier a aussi des petits prodiges. Rien n'est embarrassant comme de parler d'eux. Ou l'on fait une analyse psychologique ou inévitablement à côté de l'éloge il faut placer les critiques et l'on risque de froisser leur sensibilité encore fragile, ou l'on écrit des dithyrambes dont n'a que faire le progrès de l'art musical.

Le S. I. M. a déjà parlé, sans le nommer, du jeune Georges Auric, âgé à ce moment là de douze ans. A cette heure il a mis de côté les pantalons courts, et subitement le jeune homme a remplacé l'enfant. Chez ce dernier cependant on découvrait déjà une singulière vivacité d'intelligence.

Une grande mémoire, une abondance d'idées, une lucidité merveilleuse constituaient le principal de sa personnalité. L'instinct d'imitation se changeait chez lui en un curieux besoin d'invention, ou plutôt de contradiction ; il suffisait qu'on lui joue une œuvre pour qu'immédiatement il cherche à en écrire la contrepartie. Son activité cérébrale était telle qu'il composait à tout instant, établissant son orchestration musicale, un peu sommaire, mais non illogique, d'une seule vision, et écrivant sans brouillon ce qu'il avait médité.

Il faut remarquer (souvenez-vous de Korngold) combien ce qu'il est convenu d'appeler les hardiesses de la musique moderne s'adaptent immédiatement à ces jeunes cerveaux précoces, et supérieurement doués. Et combien les dogmes conservatoriaux s'effritent devant leur instinct et leur impitoyable logique d'instinctifs. Cependant le jeune Auric, d'abord indiscipliné, et molesté un peu par les Anciens respectueux et les Jeunes trop dociles, a fini par accepter d'examiner les traités d'harmonie, de préparer la quarte et sixte et de la résoudre, d'apprendre à écrire avec *élégance et pureté* (ainsi que s'expriment les traités d'harmonie), c'est-à-dire comme le premier venu qui a de la patience et aucune initiative. Cela tuera-t-il son imagination si vive ? l'avenir nous le dira.

Son activité cérébrale s'était portée déjà sur le dessin, dans son enfance, et sur la littérature plus récemment. Les gloses de Mallarmé n'ont aucun secret pour lui, et les œuvres des Poètes contemporains lui sont plus familières qu'à un académicien. Les Psychologues chercheront pourquoi cette activité a trouvé sa voie dans la Musique plutôt qu'ailleurs. Et surtout que le Seigneur le préserve de faire de la critique musicale !...

Une preuve de l'acuité de son intelligence musicale vaut d'être remarquée. Georges Auric est ou plutôt était un enfant. Il compose de la musique sur des paroles puériles de Maeterlinck. Or, sa musique est à son tour *artificiellement* puérile ! Elle est du reste très réussie.

Après mûre réflexion je crois qu'il faut réellement suivre le nom de Georges Auric. J'ai beau chercher parmi tous les tempéraments musicaux précoces, je n'en vois aucun semblable au sien.

Le second petit prodige est une fillette de huit ans, Alice Durand. Elle est toute mignonne et fluette, et d'une modestie précoce. Au piano avec des doigts lilliputiens elle exécute les fugues du *Clavecin bien tempéré* non seulement correctement mais avec du style ! Elle apprend un morceau par cœur (sonate ou autre), en un rien de temps. Un jour elle demanda (timidement) à jouer le clair de lune de *Werther*. Vous ne sauriez croire la poésie, l'expression que cette enfant mit, ou même ajouta, à ce morceau qu'elle avait entendu la veille au théâtre.

C'est me direz-vous beaucoup d'enfants prodiges pour une seule ville. Ma foi en ce qui concerne la jeune Alice Durand, je puis citer l'opinion de Mlle Blanche Selva qui a dit : " On me présente tous les jours des petits Mozarts ; mais celui-ci dépasse tous les autres de cent coudées ".

Et si je vous le dis, vous pouvez m'en croire, car le commerce des musiciens a singulièrement refroidi mes enthousiasmes, et refréné à jamais mon besoin d'exagération méridionale.

EDOUARD PERRIN.

LETTRE DE BORDEAUX

La saison musicale vient de finir. Elle n'a pas été sensiblement plus intéressante que la saison précédente.

Néanmoins nos compagnies de quatuor ont fait un effort artistique très réel, et je constate avec plaisir que le répertoire des séances de musique de chambre a très heureusement progressé depuis ces dernières années.

Ainsi les séances des " Mercredis classiques, directeur Josz ", ont été particulièrement intéressantes; à côté des œuvres anciennes de Bach, Haendel, Beethoven... les œuvres modernes de Franck, Chausson, d'Indy, ont tenu une large place sur les programmes.

Dans un autre genre, le quatuor Gaspard, toujours au mieux entraîné, nous fait entendre, en même temps que les beaux quatuors de Beethoven et de Mozart, ceux de V. d'Indy et A. de Castillon avec l'incomparable pianiste Blanche Selva. A son tour notre célèbre compatriote Tournemire fit apprécier, à une séance, un très beau trio de sa composition. Du côté des Concerts symphoniques, l'orchestre de la Société de Sainte Cécile, sous l'impulsion savante de son nouveau chef, Rhené Baton, commence à nous donner satisfaction.

La Messe de Gran de Fr. Liszt, a clôturé dignement la saison musicale. L'exécution de cette œuvre si complexe, a été parfaite, et a été pour l'orchestre, les chœurs et leur chef, l'occasion d'un grand succès.

Du côté Théâtre, signalons à l'Opéra Municipal, une création de l'Opéra " Etienne Marcel " de Saint-Saëns. Cette œuvre a obtenu un certain succès, chose rare, à laquelle nous n'étions plus habitués. Le Maître assistait à la première représentation de sa pièce, et a paru assez satisfait de l'interprétation.

Une série de représentations de l'Arlésienne, a été donnée au Théâtre des Bouffes. L'excellente compagnie dramatique de ce théâtre, l'orchestre et les chœurs (direction Bastin-Gendreu, ont été justement applaudis. J. G.

LETTRE D'AUVERGNE

La ville d'Ambert, hier en fête, inaugurait, sous la présidence de M. Léon Bérard Sous-secrétaire d'État aux Beaux Arts, le monument d'Emmanuel Chabrier dont la réalisaton cet due à la tenace énergie de notre ami Desaymard, défenseur attitré des gloires de l'Auvergne.

Ce fut une solennite vraiment belle et vraiment émouvante où tous les cœurs, toutes les mains se tendaient en un hommage tardif mais enthousiaste... Cette glorification — j'oserai dire cette réhabilitation — dans le pays même où Chabrier vécut enfant avait en soi quelque chose de profondément intime. C'est que Chabrier a toujours conservé une empreinte vivace des années passées à Ambert et Chabrier est bien toujours resté un enfant de l'Auvergne.

On pourrait tout d'abord affirmer qu'il devait à son origine, cette bonhomie heureuse qui lui a permis de lutter jusqu'au bout contre les événements qui se liguaient constamment contre lui car la tenacité dont il a sans cesse fait preuve dans les vicissitudes de sa carrière musicale, est une des qualités essentielles de la race Arverne. Mais où l'influence parait être plus visible, plus palpable encore c'est dans le tempéramment musical de Chabrier.

Durant son séjour à Ambert il a certainement du souventes fois entendre les vieux airs locaux que chantaient les " bouviers " " avalant " de la montagne ; il a certainement du fréquentes fois entendre les bourrées " vielées " ou " chevrottées " par les pâtres d'Ambert et

son tempérament musical déjà éveillé fut, à son insu, marqué d'un sceau indélébile. Chabrier avait l'âme trop sensible et trop artiste pour ne pas aimer ces chansons, ces bourrées... et dans son " horreur de la banalité " sa muse bien que jeune encore (et parceque jeune) fut tout particulièrement influencée par le côté caractéristique et original de ces refrains populaires : par leur rythme. Les cadences bizarres de ces vieux airs dont la langueur est martelée par la pétulance et la brutalité d'un rythme violent a laissé une impression profonde sur le génie musical naissant de Chabrier, impression qui eut une influence énorme sur le tempéramment artistique de l'auteur de *Gwendoline*. Plus tard, lorsqu'à Grenade, il entend les danses locales, son instinct musical déjà marqué par les violents 3/8 des bourrées d'Auvergne jadis entendues, retrouve, inconsciemment peut-être, ces inflexions, ces rythmes bizarres, et troublé, il les note :

" Je n'ai pas besoin de te dire que j'ai noté une masse de choses : le tango... est la seule " à 2 temps ; tout le reste, tout, est à 3/4 (Séville) ou à 3/8 (Malaga et Cadix ; dans le Nord, " c'est autre chose il y a du 5/8 très curieux... " (lettre à Edouard Moullé novembre 1882).

Et cet amour du rythme, cette recherche des cadences vives, curieuses, originales chez Chabrier, tout ce qui, en un mot, constitue le côte spontané de l'inspiration, de la personnalité de son œuvre, il le doit, à mon avis, à l'influence lointaine, inconsciente, de ses impressions de jeunesse.

Et c'est à l'Auvergne aussi qu'il doit cette verve pétulante, comique et rabelaisienne qui caractérise spécialement ses œuvres humoristiques: Les *Petits Canards*, les *Gros Dindons*, les *Cochons roses*. Et là, si l'on étudie le Chabrier " humoriste " par le coloris audacieux de son instrumentation, par le pittoresque de son orchestration il se montre à la fois le digne successeur et le digne émule de l'œuvre de Grétry et le curieux précurseur de l'*Heure Espagnole*.

Et ce sont ces considérations qui hier, donnaient aux fêtes d'inauguration organisées par la ville d'Ambert un caractère particulièrement intime et émouvant car si la France couronnait un de ses fils, l'Auvergne fêtait et glorifiait un de ses enfants.

Et à l'occasion de cette grande solennité, la S. I. M. a plaisir à se rappeler qu'elle fut si non l'instigatrice, du moins une des premières à participer de fait et d'action à cette glorification posthume d'un des génies les plus curieux de notre école musicale française d'hier.

MARIUS VERSEPUY.

Notre Enquête sur le Théatre musical belge

Réponse de M. **Charles Delgouffre,** *critique musical du Petit-Bleu.*

I. — Les Belges ont beaucoup écrit pour le théâtre, surtout depuis une vingtaine d'années, ce qui peut paraître surprenant quand on constate combien peu ils ont été encouragés soit par les pouvoirs publics, soit par les directions théâtrales, soit par la critique, soit par les éditeurs, soit par le public. Il y a donc vraiment, chez les musiciens belges un besoin, une nécessité d'écrire pour le théâtre. Cette attirance indique nettement qu'ils ont, à défaut d'expérience, d'intuitives dispositions pour l'art lyrique.

II. — Il ne paraît pas qu'un art lyrique, d'essence belge, soit formé. Est-il en formation et, au surplus, faut-il croire à une âme belge ? Certes il existe une âme flamande, une âme wallonne ; existe-t-il aussi une école musicale flamande, wallonne ?

Ce que l'on nomme, assez improprement, école musicale belge moderne, se peuple de nombreux, de très nombreux musiciens de valeur, quelques-uns de très haute valeur, mais leurs tendances n'indiquent aucune cohésion.

Deux courants sont clairement définis dans la tension des œuvres de nos compositeurs. Celui qui conduit sagement (hélas !) ceux qui se croient encore obligés à de coupables fornications avec les traditions, et celui qui entraîne, jamais assez impétueusement au reste, les compositeurs qui ont rompu définitivement avec les conventions, les formules et toutes les vaines scolastiques. Il est curieux de constater que, parmi les premiers, on rencontre surtout des musiciens flamands. Au lieu de chercher dans leur atavisme artistique le souvenir des audaces de nos grands contrapuntistes d'antan, au lieu de s'inspirer des éblouissants témoignages de l'art, si réellement futuriste pour leur époque, des Breughel, des Teniers, des Jordaens, des Rubens, des Van Dyck, ils vont chercher presque uniquement en Allemagne leurs modèles et leurs exemples. Ils partent de Bach et de Haendel, allant (oh ! quelques-uns seulement) jusqu'à Richard Wagner et Richard Strauss qu'ils se gardent de dépasser. Ils s'attardent volontiers à Beethoven, mais la crainte d'être écrasés les ramène ensuite à Mendelssohn et à Schumann, quelque peu à Liszt et à Brahms. Schubert, sans doute le plus grand après Beethoven, est profondément dédaigné. Aucun n'a encore poussé jusqu'à Max Reger, Emile R. Blanchet ou d'autres que l'on découvrira sans doute dans quelques lustres.

Les musiciens Wallons s'apparentent aux successives et dernières écoles françaises ; mais ils s'inquiètent plus volontiers de César Franck, de Vincent d'Indy, de Debussy, de Dukas, de Ravel que de Berlioz, de Saint-Saëns ou de Massenet, ce dont il faut les louer. En disant plus haut que les flamands s'exhibaient avant tout disciples des grands Allemands, j'entendais : dans tout ce qui est apparent. Mais eux aussi ont pénétré Franck, disséqué d'Indy, étudié Debussy, pioché Dukas, effleuré Ravel, seulement ils ne veulent l'avouer ni dans leur musique, ni dans leurs dires et ils n'ont pas ici la belle sincérité wallonne.

Il fut un musicien flamand qui avait rêvé de doter son pays d'une école musicale : Peter Benoit. Il paraissait avoir, en vérité, de vastes idées, de généreuses pensées, de hautes visions : héritages directs d'une nature qui avait toute l'apparence d'une large exubérance de tempérament et d'un réel enthousiasme. Benoit proclamait volontiers qu'il voyait grand, prophétique-

ment. Malheureusement la mesure exacte de ses forces ne pouvait lui permettre d'atteindre à l'idéal élevé qu'il faisait entrevoir.

Son successeur immédiat, le récemment décédé Jan Blockx, doué d'une plus réelle sensibilité et ayant au surplus un métier plus aguerri et de solides qualités de coloriste, ne possédait pas encore le grand souffle qui eut pu le pousser à construire l'édifice rêvé par Benoît.

Paul Gilson et Léon Du Bois, par leurs œuvres d'architecture solide et d'harmonieuse luminosité pourraient revendiquer le titre de chefs d'école, mais ils n'ont pas encore manifesté la belle audace de le proclamer eux-mêmes. Au surplus, leurs attaches officielles les empêchent encore d'atteindre à la sérénité suprême nécessairement dédaigneuse de tout lien. Cette sérénité, Erasme Raway la possède et il peut, en outre, atteindre victorieusement à toutes les audaces, mais on attend encore les nombreux disciples qui devraient chercher la lumière dans son sillon.

En Belgique, une inexorable et incurable suffisance (qu'ils prennent pour le bel orgueil dévolu aux créateurs) étreint la plupart des artistes. Ils ne reconnaissent, comme beauté, que celle de leurs œuvres. Ils manquent d'altruisme et, souvent, de la culture générale sans laquelle il n'est pas d'artiste complet, vraiment créateur. Pourquoi n'ont-ils pas aussi davantage le souci, la fierté, le salutaire orgueil de vouloir être belge, exclusivement, et, l'étant, de le demeurer ? L'esprit obstiné de dénigrement remplace chez nous la radieuse camaraderie d'art et l'effort commun, le soutien réciproque y sont presque inconnus.

Il y a peu de scènes en Belgique où une œuvre lyrique ait des chances de rencontrer une interprétation et une représentation suffisantes. Les directeurs sont tenus à mille compromissions qui les éloignent peu à peu des soucis d'art auxquels ils pourraient être attachés par leurs goûts personnels ou leur nature. Il faut emplir les poches des commanditaires, obéir aux représentants (si souvent ignares) des pouvoirs publics, se conformer à des cahiers des charges aux clauses ridicules, surannées, désuètes, tracassantes. Il leur faut encore subir les prétentions de plus en plus folles des artistes (!) du chant, satisfaire aux exigences d'un public bête, friand avant tout de spectacles luxueux ; ils sont à la merci, de par des traités draconiens, des puissants éditeurs, leur imposant des " pannes " assurées lorsqu'ils sollicitent les belles œuvres. Et puis, l'atmosphère d'un théâtre est déprimante ; les caractères les plus entiers s'y affadissent, les natures les plus artistiques s'y détériorent, car tout doit y céder au Veau d'or... toujours de plus en plus debout, comme l'a déclaré Gounod (illustre amant anglais).

Au théâtre de la Monnaie, on monte chaque année deux ou trois œuvres belges ; de temps à autre, le théâtre de Gand, au reste dans des conditions inférieures, cherche à produire l'œuvre d'un compatriote. A Liége, on s'en préoccupe peu. Il reste à citer le théâtre flamand d'Anvers où de sérieuses tentatives, souvent couronnées de réels succès, ont été tentées avec une belle conscience et un rare désintéressement.

IV. — Le succès d'une pièce de théâtre ne dépend nullement, au début, de sa valeur scénique et artistique : il ressort, tout uniment, du " battage " que l'on mène autour d'une première représentation.

S'agit-il d'une œuvre étrangère, fût-elle signée du plus innommable des Puccini, l'éditeur exige que d'immenses affiches, crument bariolées, enlaidissent murailles et palissades ; sous l'appellation d'interviews, de commerciales réclames adornent les colonnes des quotidiens et comblent le vide des revues.

Tous les salons s'émeuvent, depuis celui dit " de coiffure " jusqu'à celui où l'on n'entre pas sans avoir mis en poche sa décoration. Au théâtre, le mot d'ordre est promulgué et tous, sur la scène, à l'orchestre, dans les frises, aux sous-sols, au vestiaire, partout vous dis-je, proclament la révélation prochaine et certaine de l'éminent chef d'œuvre. Puis la critique est tenue de claironner et on lui tend le cor de Siegfried. Et le public, cette réunion de gens

parfois intelligents, mais devenus subitement idiots par le rapprochement de leurs atômes snobiques, affirme, en effet que l'ineptie qu'on lui offre, de par la volonté obtuse d'un éditeur, est le pur chef d'œuvre attendu ! La fusée ainsi lancée est souvent vite éteinte, mais la première lueur a jailli et il en reste toujours quelque chose.

S'agit-il au contraire d'une œuvre belge, on la monte dans le mystère, comme à *regrets éternels*, avec au reste toutes les hésitations, toutes les transes, tous les remords ! Les plus minuscules caractères typographiques sont requis pour un affichage de la dernière heure. De timides communiqués s'effarent dans les coins les plus perdus des gazettes. De vagues rumeurs, d'abord hésitantes, sinistrement dévoyantes bientôt, s'échappent par toutes les ouvertures du théâtre en ce moment contaminé par une pièce belge ; le quartier en est infesté, la ville toute entière en ressent l'angoissant relent. Le cor de Siegfried rentre au magasin des accessoires et le funèbre trombone, seul, clame d'anthumes De Profundis ! A la scène, les décors et les costumes sont " sans frais ", les interprètes sans foi, l'orchestre sans conviction et le public somnole ou rigole ! Puis la critique est là qui veille à réprimer un emballement possible : boules-dogues, bassets, roquets jappent, aboyent et lèvent la patte (oh ! pas bien haut) sur l'œuvre nouvelle...

V. — Les plus généreuses initiatives, telle le Concours d'Ostende, ont toujours échoué parceque les jurys étaient bourrés de gens officiels qui, chez nous plus que partout ailleurs se dressent pour éloigner, les audaces, les novations et la pure beauté.

VI. — Pourquoi les œuvres belges ne seraient-elles pas viables ? Donnez-leur la lumière, les soins qu'elles réclament. Que l'on joue ces œuvres, qu'on les édite, qu'on entoure de soucis d'art et même de luxe leur réalisation scénique, que l'on s'obstine à les imposer à un public méfiant et à une critique borgne et l'on verra alors si elles ne sont pas viables.

VII. — Il y a des mesures d'essai à tenter. De plus larges subsides devraient immédiatement être octroyés à nos théâtres lyriques. Le gouvernement, les provinces, les communes devraient intervenir par des chiffres éloquents, de façon à permettre aux Directions non seulement de monter des œuvres belges dans les meilleures conditions d'interprétation et de mise en scène, mais encore de les maintenir au répertoire, ce qui est la condition essentielle de leur vitalité.

Mais ce qui est indispensable, c'est, qu'à côté des scènes dont la régie dépend des pouvoirs publics, il se crée un théâtre lyrique libre, indépendant de toute attache, où l'on fera de l'art pour l'art, sans souci de commerce et de compromissions.

Œuvres théâtrales de M. Ch. Delgouffre :

Pierrot de Bergame : un acte. (Buenos-Ayres) 1897.
La légende du Tilleul : 5 tableaux.
Les Clous de Malédiction, d'après G. Eeckhoud, en préparation.
Kratès : 4 actes, d'après G. Dumestre, en préparation.

Je ne partage pas l'opinion de Charles Delgouffre en ce qui concerne le traditionnalisme *des musiciens flamands. Certes, ils subissent de nordiques, de germaniques influences, mais on leur reproche précisément le manque de culture. L'un de nos compositeurs le plus représentatifs de l'école française moderne ne m'affirmait-il pas que Paul Gilson ignorait la science de la composition.... science que, selon lui, l'on ne peut acquérir qu'aux leçons des Français ! Paul Gilson, il est vrai, n'a jamais écrit une sonate, ni un trio, ni un quatuor, ni une symphonie, que je sache, dans la forme consacrée. N'accepterait-il que son libre caprice ? Ce n'en est pas probant, mais je suis convaincu que l'artiste qui astreint l'expression de sa pensée ou de son émoi au décalque, au moule imité des maîtres, cloue les deux ailes, du même coup, à son inspiration. On n'apprend pas plus à construire que l'on n'apprend à sentir, et*

l'unité que l'on obtient par le moyen scolastique est toute artificielle, extérieure, factice. Il faut dépasser sa culture — à choisir entre le primitif qui cède à l'instinct, et entre le raffiné prisonnier de son savoir je n'hésiterais point ! Les Flamands m'ont toujours paru plus impulsifs que les Latins souvent épris de formalisme.

Réponse de M. **Jean Van den Eeden,** *directeur du Conservatoire de musique de Mons, membre de l'Académie Royale de Belgique.*

Cher Monsieur Lyr,

Comme mon confrère et ami Maître Tinel, dont je partage l'avis, j'ai recours à l'argument juridique : " *Nul ne peut-être juge dans sa propre cause.* " J'y ajouterai seulement que, pour atteindre le but poursuivi, il faudrait songer d'abord à gagner le public ; à le rendre vraiment chauvin ; à lui faire comprendre que nos musiciens produisent des œuvres de valeur et que c'est lui qui doit, par son empressement à suivre les représentations d'ouvrages belges, encourager les directeurs de théâtre à monter les productions de nos auteurs.

Les conférences de ces dernières années, données par des hommes éminents très en vue, plaidant la cause, si juste, de nos artistes méconnus, ont déjà produit un très sérieux revirement, et c'est du fond du cœur que je remercie tous ces hommes de talent qui se sont dévoués et se dévouent encore pour la glorification non seulement de l'art musical, mais de l'art en général de notre chère Patrie. Ce revirement sera complet le jour où le public belge ira en foule au théâtre, entendre et réentendre, avec confiance, les œuvres de ses compatriotes, débarrassé de l'idée préconçue : " *Je vais assister à un four.* " Ce jour là, il jugera sainement et applaudira avec enthousiasme les œuvres nationales, comme il applaudit aujourd'hui les œuvres étrangères.

Voilà, cher Monsieur Lyr, quelques modestes réflexions que j'ai l'honneur de vous adresser, en réponse à votre estimable demande, et dont vous disposerez comme vous l'entendrez.

Veuillez agréer, cher Monsieur Lyr, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

J. Van den Eeden.

Œuvres de M. Jean Van den Eeden.

Rhena : *livret de Michel Carré, représentée à* la Monnaie *en* 1911.

Numance : *drame lyrique en IV actes, livret de Michel Carré et Charles Narey, représenté au théâtre flamand d'Anvers en* 1898. *Et une* troisième, *en préparation.* —

Le septuagénaire et toujours ardent compositeur de Rhena *a fait personnellement longue épreuve du chauvinisme " à rebours " des Belges. Mais quand l'hiver dernier, la* Monnaie *a monté cette œuvre, il a pu voir la grande foule, enthousiaste et chaleureuse, à treize représentations consécutives...*

Réponse de M. **Jules Destrée,** *membre de la Chambre des Représentants, Président de la Société des Amis de l'Art Wallon.*

Mon cher confrère,

En une conférence que je fis, ce Printemps, au Salon de Liège, sur *la vie artistique en Belgique*, je m'étais efforcé de rendre sensibles aux auditeurs l'abondance et la variété prodigieuses de nos activités esthétiques. Je leur montrai que, ce qui était vrai de nos peintres et de nos littérateurs, l'était aussi, quoique moins apparent peut-être de nos musiciens. Je voulus leur faire payer le tribut d'admiration et d'estime que l'on doit à tous ceux qui œuvrent pour la beauté, sans souci des récompenses que le succès apporte, en renommée ou en argent. Et c'est vraiment là le trait saillant, et particulièrement digne d'éloge et de

respect, du labeur de nos artistes. C'est pour eux-mêmes qu'opiniâtrement, ils laissent chanter leur cœur ; pour obéir à un ordre intérieur qu'ils écrivent et composent. Seront-ils édités ? C'est douteux. Seront-ils joués ? C'est plus incertain encore. Seront-ils acclamés, fêtés, couverts d'or et d'honneurs ? Qui, dans ses rêves les plus fous, oserait y croire ? Et pourtant, ils travaillent. Et pourtant les œuvres connues sont nombreuses, les ignorées, les soupçonnées, plus nombreuses encore. Jamais, à aucun moment de notre histoire, l'élan ne fut plus ardent et plus multiple. Et quoique je ne sois pas armé pour vous apporter de comparatives statistiques, je crois qu'en aucun point du monde, un territoire aussi exigu n'a vu pousser, croître et fleurir tant de fleurs à la fois.

Toute cette production suffit-elle à faire un art lyrique belge ? Assurément non. Et c'est tant mieux. Le qualificatif " belge " s'applique, ne s'applique exactement, et ne devrait s'appliquer qu'à ce qui touche à notre Etat politique. Il y a une Belgique en Europe, un Roi des Belges, des fonctionnaires belges. Il n'y a pas, il n'y aura jamais sans doute d'art belge. Au point de vue des manifestations de la sensibilité collective, et l'art est la plus haute, il y a deux peuples chez nous : le Flamand et le Wallon. Il y a, il y aura deux écoles de musiciens ; pouvant avoir chacune leur précieuse originalité si elles restent en communion avec leur milieu, si comme l'ont fait les musiciens étrangers les plus savoureux, elles vont boire à la grande source de toute musicalité, comme de tout art régional, la tradition populaire. Les premières réponses de votre enquête marquent déjà tout cela, tant c'est l'évidence des choses. Wallons ou Flamands peuvent constituer des groupes intéressants et reconnaissables ; Wallons et Flamands ne peuvent pas constituer un groupe (Belge) par l'effacement de leurs qualités propres. On détruit les originalités quand on croit les additionner. Une eau qui roule les uns contre les autres les cailloux, ne tarde pas à les rendre tous pareils. Cette réduction des âmes à l'état de galets fongibles peut être souhaitable pour les sujets d'une organisation politique ; elle est funeste aux artistes qui ne valent que parce qu'ils sont différents et différenciés. On ne saura jamais tout ce que cette déplorable plaisanterie de " L'âme belge " a fait de tort à notre épanouissement esthétique. Il ne faut pas rechercher ni souhaiter cette fusion ; l'effroyable jargon que parlent les Beulemans nous indique ce qu'elle donne pour la langue ; la voilà bien, la langue " vraiment belge ".

Qu'il n'y ait donc pas non plus d'art lyrique vraiment belge. Orpheus nous en préserve ! Que nos musiciens Wallons, que nos musiciens flamands s'inspirent des traditions et de la sensibilité de leur race. Cela vaudra mieux ; et, quelque jour viendra le succès, le grand succès rayonnant qui donnera à notre musique l'éclat que Verhaeren ou Maeterlinck confèrent à notre littérature.

Je dis ; le grand succès, car le petit, tout au moins, est venu. Je trouve que vous êtes injuste lorsque vous parlez du silence où restèrent plongées la plupart des œuvres de nos compositeurs, du peu de succès que trouvèrent celles qui furent représentées, de l'indifférence du public à leur égard. C'est loin d'être vrai. Cette année, *Rhena* a eu une carrière très honorable ; *Katharina*, antérieurement, a connu les applaudissements ; *Princesse d'Auberge* et *Princesse Rayon de soleil*, encore, et d'autres, et d'autres... Sans compter les concerts...

Sans doute, on voudrait davantage, pour nos compositeurs et pour la justice. Il est mainte œuvre à succès qui nous vint de Paris ou d'Allemagne qui ne méritait pas cette chance. Beaucoup, comparées à nos productions, sont manifestement inférieures.

Mais d'abord, la réussite ne se mesure pas au mérite. Et spécialement en art, la justice est lente, si même elle existe. Ensuite, ce que nous oublions trop, c'est que nous sommes un petit pays et que Bruxelles n'a pas comme Paris, Vienne ou Berlin, les énormes populations de passants, ces lointaines et populeuses provinces sur lesquelles elle puisse exercer une attirance

analogue. Si, au lieu de nous comparer aux grandes nations d'Europe, nous confrontions nos activités avec celles des petits peuples, nos égaux, nous serions pleins de confiance et d'orgueil. Notre public, dont on déplore l'indifférence, est l'un des plus compréhensifs et des plus avertis qui soient.

Il est restreint parce que le pays est petit. Voila tout. Il se méfie des œuvres belges. C'est vrai. Ce que j'ai dit ci-dessus semble démontrer que son instinct ne le trompe pas. L'épithète belge accolée à une œuvre dramatique ou lyrique est loin d'être une recommandation. Le gouvernement peut décréter un pont ou faire construire un chemin de fer belge, mais il est impuissant à décréter une symphonie ou à faire représenter avec succès un opéra belges. Le public veut être libre dans ses goûts, ses admirations ou ses plaisirs ; et tout ce qui aura figure de contrainte officielle le trouvera hostile.

En revanche, si un sentiment national populaire soutient l'œuvre, voyez comme tout change. Nos musiciens flamands n'ont-ils pas été aidés, poussés, réconfortés, spécialement à Anvers, parce que " flamands ? "

Nous n'avons rien de pareil en Wallonie, et nos musiciens que l'on peut préférer à raison de la pureté et de la délicatesse de leur sentiment mélodique, de la régularité et de l'harmonie, de leurs constructions, ont été moins encouragés, parce qu'il n'y avait, jusqu'en ces dernières années, pas de sentiment national wallon. Il s'éveille seulement, à l'heure actuelle.

Ne demandons donc pas, avec cet air de tristesse, si les œuvres de nos compositeurs ne seraient pas viables ? Ce sera au public, et non pas à nous, à répondre. Et il me paraît que pour Franck et Lekeu, par exemple, il a déjà clairement répondu. Je ne cite que des morts ; parce que, pour les vivants, nous manquons du recul nécessaire.

Les remèdes, maintenant. Les remèdes à quoi ? A notre pénurie de production ? Je vous ai dit qu'à mon sens, elle était, au contraire, abondante et admirable. Un manque de célébrité universelle de nos compositeurs ? Je vous ai dit qu'il y avait plutôt lieu de nous réjouir à cet égard, si l'on considère sainement les choses. A l'indifférence du public ? Je vous ai dit qu'il ne me paraissait pas juste de la dénoncer perpétuellement. Aux difficultés que trouvent nos artistes compositeurs à se faire connaître et représenter ? Mais ses difficultés ne sont-elles pas notre vie à tous ? Croyez-vous donc qu'un poète, un sculpteur, un historien, ou même simplement un avocat ou un médecin arrivent aisément à la notoriété et à la fortune ? Je ne veux pas dire qu'il ne faille point aider ceux qui en sont dignes. Chacun de nous, au contraire le peut et le doit. C'est élargir sa vie que de l'embellir en proclamant et en propageant les sympathies et les admirations que l'on éprouve. Tous ainsi, dans une sphère plus ou moins étendue, pouvons agir. Et j'ai plus d'espoir en l'action des élites que dans l'intervention officielle.

Je m'associerai volontiers, est-il besoin de le dire, à toutes mesures qui auraient pour effet de rendre la carrière, si dure parfois, de nos compositeurs, plus aisée, de les rapprocher du public, de faciliter les étapes qu'il y a entre l'œuvre écrite et l'œuvre représentée. Il serait certes bon, dans cet ordre d'idées, que les théâtres et établissements subventionnés le fussent davantage encore avec l'obligation de risquer l'aventure de représenter périodiquement les œuvres flamandes ou wallonnes inédites. Mais ne nous illusionnons pas sur ces interventions des pouvoirs publics : les chefs-d'œuvre ne se font pas sur commande et le succès ne se décide pas selon un ordre de l'autorité.

JULES DESTRÉE.

Ecrivain distingué, orateur véhément, esthète averti, Jules Destrée s'est fait le défenseur du sol et de l'art wallons. Député des masses ouvrières du Centre métallurgique et houillier, il mène fougueusement la réaction contre le flamingantisme — forme belge du germanisme envahisseur. C'est

lui qui organisa, l'an dernier, la belle manifestation des Arts anciens du Hainaut, à l'Exposition de Charleroi ; il est l'âme de la Société des Amis de l'Art Wallon ; il vient de publier une Lettre ouverte au Roi, *réclamant la séparation administrative de Flandre et Wallonie. C'est qu'internationaliste, Jules Destrée aime profondément son sol natal. — Avec raison, car le triomphe de l'individu affirme l'essor humain. Il n'y a pas d'art belge, nous voulions l'établir : mais il existe une expression wallonne, une expression flamande. — Jules Destrée observe que nous sommes injustes quand nous parlons du peu de succès des œuvres lyriques représentées.... Il semble croire que nous prenons pour but de le voir triompher.... Pas précisément ! Nous estimons aussi que le succès ne mesure point le mérite. Le but, s'il faut en définir un, est de tirer quelques beautés de l'ombre, pour les fécondes, pour les joyeuses communions. Combien de pages frémissantes ne sont-elles pas menacées du silence des tombes ? Certes, la publication, le succès importent peu au créateur. L'égoïsme souverain de l'artiste trouve toute satisfaction en soi-même. Mais il ressent le naturel désir de se perpétuer, de se survivre dans le frisson des sympathies. Nos rêves l'étendirent à l'humanité... C'est à des conditions matérielles, fatalement, que nous les réaliserons. La lutte, pour cela, nous semble légitime...*

Réponse de M. **Sylvain Dupuis**, *ancien chef-d'orchestre du Théâtre de la Monnaie, directeur du Conservatoire Royal de Liège.*

Cher Monsieur,

Le jour où, les uns envers les autres, les compositeurs belges auront une plus grande bienveillance, le public aura plus de curiosité sympathique et les directeurs de théâtre plus de confiance.

Alors, on sera étonné de constater que nos musiciens nationaux, qui de tout temps donnèrent des preuves de vitalité dans les différents domaines de leur art, méritent de retenir l'attention.

Nos compositeurs ont produit et produiront encore des œuvres de haute valeur, mais un théâtre lyrique vraiment belge ne pourra se soutenir que par l'enthousiasme des Belges.

Croyez, Cher Monsieur, à l'assurance de mes meilleurs sentiments.

SYLVAIN DUPUIS.

Œuvres de Sylvain Dupuis, pour le théâtre.

Cour d'Oignon : opéra.
Moïna : opéra.

Réponse de M. **Dwelshauvers**, *critique d'art, Directeur-fondateur de la Société Bach, à Liège.*

I. — Beaucoup, si l'on compare la production dramatique à celle de la musique pure. Beaucoup trop, si l'on compare l'effort à ses résultats.

II. — J'estime que le qualificatif " belge " ne s'applique guère qu'à nos timbres-poste aux déplorables vignettes et à la dette nationale. En dehors de l'Administration, je ne conçois pas plus la Belgique que l'Autriche.

III, IV et V. — Ces trois questions s'équivalent presque. Elles dérivent d'une question plus vaste : *Pourquoi les progrès des Sciences et des Arts, réalisés en Belgique, n'ont-ils guère de pénétration, ni chez nous, ni à l'étranger ?*

Chez nous, cela se comprend par le peu d'attention et de respect que la masse du public, de la bourgeoisie surtout, donne aux choses intellectuelles.

A l'étranger, cela se comprend encore. Notre élite forme pour les peuples voisins une concurrence un peu gênante. Ces peuples nous ignorent, à moins que nous nous assimilions

tout à fait à eux et qu'ils en arrivent à nous compter parmi les leurs, comme c'est le cas pour Franck, Maeterlinck, etc.

VI. — Si, mais à la façon d'un œuf qui n'est pas couvé.

VII. — Instruire le peuple et surtout la bourgeoisie, lui montrer dans l'art, non un amusement, mais un puissant mobile éducateur ; [1] l'affranchir des croyances surannées et placer son idéal dans les choses de l'esprit. L'élever dans ce principe, que l'idée est toute puissante et que l'homme ne trouve son plus bel épanouissement que dans les fruits de son labeur intellectuel désintéressé. Puis, attendre, un siècle peut-être : les idées mûrissent lentement.....

Notre confrère et ami Dwelshauvers est pessimiste... Dans la lettre qui accompagne sa réponse, il ajoute...

"*Il faut bien que nous l'avouions, notre pays, découpé au hasard dans la carte d'Europe par les diplomates, manque de toute homogénéité ; il manque aussi de toute intellectualité ; il est bon pour les épiciers qui l'habitent, et nous nous y trouvons fort peu à l'aise... nous y gênons les matérialistes qui nous entourent et ils nous gênent. Notre élite est perdue dans la masse, dans le marais. Nous en sommes, à l'état de l'Allemagne il y a cent et quelques années. Celle-ci s'est reprise depuis les* Freiheitskriege... *mais je doute que nous ayons les nôtres...*"

La plupart des critiques belges exprimeront cet avis. Je crois franchement qu'ils exagèrent le mal. Partout, les matérialistes gênent — et réciproquement — les rêveurs. Qu'importe ? Il ne s'agit point de convaincre les épiciers, mais les autres...

Réponse de M. **Théo Ysaye**, *compositeur, Directeur de l'Académie de musique.*

Cher Monsieur,

Excusez-moi de ne pas répondre aux questions que vous posez dans S. I. M. A ces questions, et pour être sincère avec moi-même, je me verrais obligé de répondre, ou plus exactement, de critiquer beaucoup trop d'œuvres théâtrales belges, en n'y mettant peut-être pas toute la bienveillance qui s'impose, un peu arbitrairement, lorsqu'il s'agit de juger des œuvres de collègues compatriotes.

Du reste, dans le n° de S. I. M. où se trouve votre questionnaire, les quelques critiques que vous formulez à propos de l'audition de 4 œuvres théâtrales belges, répondent assez bien, d'après-moi, aux questions que vous posez.

Croyez, cher Monsieur, à mes sentiments les meilleurs.

THÉO YSAYE.

M. Théo Ysaye est l'un de nos plus talentueux compositeurs wallons. Il a jugé devoir nous priver de ses critiques qui, j'en suis persuadé, eussent vivement intéressé nos musiciens. Nous ne sommes pas accoutumés à telle bienveillance, à tels égard : le peu de solidarité, d'estime réciproque a nui beaucoup aux auteurs belges. Mais l'opinion d'artistes éminemment autorisés, comme Eugène et Théo Ysaye, dont les concerts annuels ont révélé la plupart des œuvres symphoniques nationales — quelque dure vérité dût-elle poser — n'en serait que plus précieuse.

Réponse de M. **Henri Maubel**, *homme de lettres, critique musical.*

Quelle solution réelle espère-t-on d'un problème dont les données sont arbitraires ? Il faudrait savoir comment se caractérisent un homme, une œuvre, un art vraiment belges.

La musique dc M. Léon Dubois réalise-t-elle, comme la littérature de M. Camille Lemonnier, la fusion rêvée par les inventeurs de l'âme belge ? Peut-être. Mais je n'en suis

[1] Voir le fort beau travail de M. E. Closson : *Notes sur la vie musicale en Belgique* in ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT, *Heft*, 10/11, 1912.

pas sûr. Blockx et Peter Benoit sont purement flamands, Lekeu et M. Vreuls n'appartiennent qu'à la Wallonie. Le grand musicien qu'on regarde comme le Père de l'école française dont M. d'Indy est le chef et le théoricien, a fait passer dans ses œuvres quelque chose de la sensibilité Wallonne. Nous dirons de César Franck qu'il est Liégeois parce que c'est là une qualité acquise par les origines, par la naissance et qui se garde. Nous ne dirons pas qu'il est belge. Il n'y a pas de race belge. Il y a une race flamande et une race wallonne que leur contact, au centre du pays, a plus ou moins altérées, mais dont les caractères, partout où ils demeurent entiers, s'opposent de la même manière et pour les mêmes raisons que ceux du Gaulois et du Germain. Un art " belge " serait la pire des dissonances, à moins que quelque musicien de génie ne parvienne à résoudre la dissonance. Mais il neutraliserait alors les caractères dans un style cosmopolite.

On ne peut parler d'un art belge qu'en se plaçant à un point de vue nationaliste, c'est à dire politique. Cela peut servir nos intérêts. Cela ne peut que nuire à nos aspirations.

Dispensez-moi, mon cher confrère, d'intervenir dans une enquête d'ordre pratique, à vos " pourquoi ", à vos " comment ", je ne pourrais faire aucune réponse utile.

MAUBEL.

La solution ?.... Je ne sais, mais cette Enquête aura pour premier résultat de poser, précisément, les données du problème. Elle attestera la vitalité de la musique, chez nous. Elle établira nettement la situation faite aux productions lyriques. Et peut-être aussi, réunissant l'avis des artistes, et des gens pratiques — dont nous ne sommes guère, c'est vrai, nous autres poètes... — indiquera-t-elle les moyens de révéler ne fût-ce qu'une œuvre lumineuse, dont nous puissions jouir.

A suivre : les réponses de MM. O. Maus, Van den Borren, P. André, F. Beauck, G. de Greef, Eugène et Léopold Samuel, Lucien Solvay, N. Daneau, G. Eekhoud, Eugène Baie, F. Mawet, Brusselmans, G. Knosp, M. des Ombiaux, Moulaert, L. Delcroix, C. Hénusse, F. Durant, P. Lagye, A. de Rudder, etc., etc....

Étranger

LETTRE DU JAPON. — La musique est un langage universel ! Voilà le cliché qui circule tous les jours à travers la critique et la presse. Mais s'est-on jamais demandé quelles sont les nations qui ont droit de participer à cette universalité ? Ainsi, par exemple, les peuples d'Extrême Orient, et en particulier les Japonais, appliquerons-nous sans plus à leur art musical, ce principe d'une si commode évidence en Europe ? Je crois bien que non. Et pourtant, remarquons-le, les Japonais ont pris leur place dans l'œuvre commune de l'humanité moderne. Leur industrie, leurs arts plastiques sont admis, leur poésie est en train de se faire admettre. Mais leur musique ? Alors... !

Il serait aisé de soutenir que la musique, digne de ce nom, n'existe pas au Japon, et cette négation serait assez dans les habitudes occidentales. Rien ne serait plus faux. La musique japonaise existe aussi bien que l'estampe ou la laque japonaise. Seulement elle est infiniment moins connue de l'étranger ; elle n'a pas en Europe ou en Amérique, ses collectionneurs patients et enthousiastes, ses défenseurs, qui en aient fait pénétrer peu à peu le goût et comprendre la beauté. Voilà tout.

Oui, la musique vit au Japon sur un pied d'égalité avec les autres arts, ses frères, et depuis longtemps. L'art sonore n'était encore en Europe que le balbutiement du folklore ou la naïve éclosion de l'extase religieuse, qu'il avait ici le rang d'un art national conscient et parfaitement adulte. Les Japonais, disciples des Chinois philosophes, et, digues émules des Grecs, ont toujours associé l'idée de musique à une foule de concepts religieux, moraux, politiques ; ils ont fait de la pratique de cet art un devoir civique, auquel l'individu ne saurait se soustraire. Musique est pour eux synonyme de pureté du cœur, et leur instrument principal se nomme *koto* ce qui veut dire *objet*, mais objet immatériel, par opposition à *mono*, l'objet réel. La musique est au pays du Soleil Levant une réalité transcendante, un *kami no nori koto*, "*une révélation de l'au-delà*". La musique est donc une manifestation régulière de la vie japonaise et qui perd en partie son caractère et ses effets dès qu'elle est soustraite aux conditions locales de cette vie. C'est là, sans doute une des causes de l'indifférence des étrangers à son égard. Autre cause encore. La musique, comme tous les autres arts de ce pays, est à la fois très impersonnelle et très individualisée. Très impersonnelle parce qu'elle vit de la répétition et de la concentration de formes ou de formules fort anciennes ; individualisée, parce qu'elle dépend éminemment du tour de main de l'interprète et du métier du compositeur. Elle ne s'écrit pas, ou presque pas. Elle se transmet oralement, et n'existe pour ainsi dire, malgré tout son formalisme traditionnel, que dans l'exécution. De là, cette prédilection du peuple pour le

shamisen, instrument d'accompagnement qui permet au chanteur de donner à son lied un aspect toujours nouveau, et de faire une création de chaque audition. Le Japonais est un merveilleux artisan de ces surprises. Il possède l'art de l'éternelle variation d'une donnée éternelle. Toute son ingéniosité se joue dans des limites étroites, si étroites que l'Européen désorienté n'y voit plus que monotonie.

Tous ceux qui ont vécu assez longtemps au Japon pour en pénétrer l'esprit, savent ce que je veux dire. Ils savent que la poésie et la musique du pays s'inspire d'une esthétique générale, qu'il y a un *point de vue japonais* en musique comme en peinture ou en décoration, et que ce point de vue est totalement différent de celui des Occidentaux. L'art sonore au Japon est fondé sur la fantaisie individuelle ; le nôtre, qui paraît de nature instrumentale, est lié à ses moyens habituels d'expression. Le son au Japon semble aller directement de l'âme à l'âme, il frappe et impressionne par lui-même. Chez nous au contraire, il met en branle un appareil compliqué, une gigantesque machine polyphone ou harmonique, qui, certes, accroît infiniment sa puissance, mais qui trahit la naïveté primitive du sentiment et rend la musique prisonnière de lui. Et, en vérité, l'art japonais, sans prétendre à la supériorité, n'est-il-pas en droit de se croire ici tout aussi logique que l'art européen ? Si, en effet la musique est l'expression d'un émoi trop subtil pour devenir poésie, trop fugace pour devenir dessin ou sculpture, il convient de lui attribuer une valeur en quelque sorte immatérielle. Le principe et le principal de la musique ne serait donc pas dans ses formes et dans la réalisation de son architecture, mais dans l'impondérable influx, que ses vibrations nous transmettent. L'image sonore apparaîtrait comme le reflet vacillant d'une flamme intérieure, que nous ne verrons jamais de nos yeux. Or, c'est là, toute la doctrine japonaise, doctrine délicate et discrète dont nous ne pouvons sentir la valeur qu'en pratiquant avec zèle la musique japonaise dans les conditions où elle est exécutée chez elle.

Il faut nous hâter d'ailleurs. Le souci d'entrer dans le concert occidental modifie sensiblement et sûrement le *point de vue japonais*, en art comme en toutes choses. Le jeune Japonais d'aujourd'hui, comme le jeune Turc d'hier, comme le jeune Marocain de demain, se sent tout étonné de l'intérêt que nous pouvons porter à sa musique nationale ; il a perdu sa foi dans la valeur de cet art. S'il le pratique encore dans les rues, ou dans les temples, ici par insouciance, là par tradition, s'il éprouve d'autre part de rudes désillusions en se plaçant directement en face de notre musique, il n'en reste pas moins persuadé de la supériorité de l'Occident. Jai vu un jeune Chinois, venant de passer la soirée à l'Opéra de Paris et avouant que le seul moment qui lui avait plu était celui où les instruments s'étaient accordés. J'ai vu des dames du grand monde japonais faire tous leurs efforts, derrière leurs éventails, pour ne pas éclater de rire à l'audition d'une de nos plus grandes cantatrices. Néanmoins l'Académie, Conservatoire officiel de Tokyo, n'enseigne que la religion de Beethoven et de Wagner, et, à part un malheureux cours conservé au koto national, les élèves n'entendent que des sonates et des concertos. Dans les églises catholiques, même effort pour européaniser. Partout la mentalité musicale japonaise perd du terrain. N'est-ce pas fâcheux ? ?

INGRAM BRYAN.

STOCKHOLM. — Les jeux olympiques ont prolongé et rendu plus brillante la saison musicale de Stockholm. Entre les concours on entendit des concerts monstres exécutés par 5,000 chanteurs et 300 instrumentistes.

A l'Opéra il faut signaler la reprise de *Tsar et Charpentier* de Lortzing, du *Barbier de Séville*, de la *Tétralogie* avec Heinrich Knote, de *Tristan et Iseult*, des *Contes d'Hoffmann*, de *Si j'étais roi* et du *Chat enchanté* de Hallström. La seule nouveauté fut la création de *Seyla* du

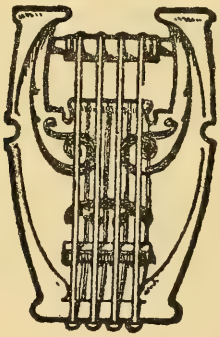
jeune compositeur suédois Natanael Berg, qui suit les traces de Richard Strauss et d'Arnold Schönberg. Le livret un peu trop enfantin compromit le succès de la partition très brillante d'orchestre et d'harmonie ultra-moderne. Une des artistes les plus fêtées de la saison fut Jeanne Campredon qui laissa à Stockholm les plus sympathiques souvenirs.

Eugène d'Albert vint diriger les représentations exceptionnellement brillantes de son *Tiefland* et d'*Izeyl*. Il se fit également entendre comme pianiste et ses récitals inspirèrent aussitôt au public le regret de voir un si merveilleux exécutant se fourvoyer dans la composition.

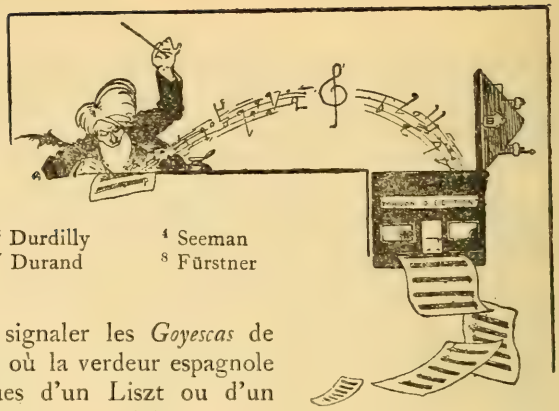
Les concerts symphoniques et les auditions de musique de chambre ont été nombreux. Parmi les artistes les plus applaudis il faut signaler Aino Ackté, Marie Carreras, Cesar Thomson, Henri Marteau, Ignaz Friedman, Severin Eisenberger et Michael von Zadora. Les deux concerts de la Société des instruments anciens avec Wanda Landowska provoquèrent le plus grand enthousiasme ainsi que les soirées du Quatuor de Bruxelles. Parmi les autres auditions il faut noter les concerts symphoniques de l'orchestre de l'opéra royal et ceux de l'Association des musiciens, un grand "*Parsifal-Concert*", plusieurs festivals à l'occasion du centenaire de Liszt avec *Sainte-Elisabeth*, la *Dante-Symphonie*, etc., et les exécutions des deux sociétés chorales, qui ont donné des œuvres de Beethoven, le *Te Deum* de Bruckner, *La vita nuova* de Wolf-Ferrari, le *Canticum canticorum* de Enrico Bossi, *Israel en Egypte* de Hændel et plusieurs cantates de Bach. La société de musique de chambre a donné dix concerts avec des nouveautés comme le *Quatuor* de Debussy, la *Sérénade* de Hugo Wolf et la *Sonate* pour violoncelle de Chevillard.

La musique suédoise a eu un succès brillant à Dortmund en Allemagne, où on a donné un opéra, des symphonies, des œuvres chorales et des pièces de musique de chambre, exécutés par des artistes suédois. Le célèbre chœur d'étudiants d'Uppsala, Orfei Drängar, fut reçu avec le plus vibrant enthousiasme. Ce fut une manifestation très caractéristique et très glorieuse pour notre art national.

O. Morales.



L'Édition Musicale



[1] Dotésio [2] Hamelle [3] Durdilly [4] Seeman
[5] Schirmer [6] Chez l'auteur à Genève [7] Durand [8] Fürstner

PIANO. — Il me faut tout d'abord signaler les *Goyescas* de **Granados**, ([1]) extraordinaire petit recueil où la verdeur espagnole se vient combiner aux audaces pianistiques d'un Liszt ou d'un Debussy ; disons plus : ces pièces, d'une écriture prestigieuse, enrichissent de quelques éléments nouveaux notre technique ; et je ne serais pas étonné que d'ici quelques années, le premier moment d'effarement passé, on les considérât comme de la " musique de pianiste. " Pour l'instant, goûtons en l'originalité intense, l'harmonie chaude, imprévue et toujours profondément nourrie : des pages comme le début du deuxième morceau, " coloquio en la reja ", sont de celles qui ne s'oublient pas. Les *Quatre pièces brèves* de M. **Maurice Reuchsel** ([2]) ne manquent ni de distinction, ni de saveur ; nous ne pouvons en penser autant des *Six esquisses et six pièces dans le style ancien*, de M. **Albin Guillot** ([3]), pastiches faciles et de bien minime envergure.

Nous avons déjà dit notre mot sur l'entologie publiée par le Professeur **Riemann**, *Musikgeschichte in Beispielen* ([4]) dont la troisième et dernière partie vient de paraître ; on y remarquera quelques œuvres curieuses des premiers représentants du style classique en Allemagne, comme Richter, Graupner, Foerster et Hasse. Voici à présent le début d'une publication de haute importance, les *œuvres complètes de J. S. Bach*, pour l'orgue ([5]). Les noms de MM. **Widor et Schweitzer** inscrits en tête de cette collection, nous sont de surs garants de sa valeur historique et scientifique. Nous n'y trouverons aucune de ces fastidieuses indications de doigters et de nuances, qui surchargent trop souvent les meilleures rééditions classiques ; les observations générales sont rejetées dans la préface, où après avoir exposé leur plan d'ensemble, MM. Schweitzer et Widor nous donnent les plus précieuses indications sur l'interprétation traditionnelle de Bach et en particulier des Fugues et Préludes qui font l'objet du présent volume. A citer pour mémoire seulement, car c'est un ouvrage qui a déjà fait ses preuves les deux volumes du *solfège de l'enfant* par Mlle **Marie Chassevant** ([6]) et le *Manuel des Mères*, ([6]) exposé de la méthode enseignée aujourd'hui au Conservatoire de Genève.

PARTITIONS. — Excusons nous de n'avoir pas signalé plus tôt une partition de M. **R. Ducasse**, publiée il y a quelques mois, le *Jardin de Marguerite* ([7]). Encore un Faust, me direz-vous ? Oui, mais le pauvre vieux bonhomme qui en est le héros est devenu " presque un enfant " et c'est avec une lassitude bien désenchantée qu'il promène " sa vieille âme chenue " parmi les paysages estompés et crépusculaires qui furent jadis les jardins de Marguerite. Clématites, roses et lys concertent à l'envie pour charmer ses souvenirs pendant que les voix de deux inévitables amoureux, " elle et lui ", comme de juste, montent au dessus du chœur des fleurs consolatrices. Notons la haute distinction du style, l'enchainement délicieux des modulations et attendons une première audition pour juger si tout ceci n'est pas un peu douceâtre et si l'auteur n'a pas quelquefois abusé de ce procédé séduisant et facile qu'est le Chœur à bouche fermée.

Pour ne pas sortir de l'horticulture, passons au *Chevalier à la Rose* de **Richard Strauss** (8) dont la maison Fürstner nous donne une nouvelle édition avec texte français, dû à M. Chantavoine. Cette partition est éditée avec grand luxe, sous une couverture historiée que d'aucuns trouveront peut-être un peu trop osée. Il faut applaudir à son apparition ; on feuilletera avec fruit cette réduction pour piano et chant, sinon aisée, du moins très accessible. Enfin nous recevons de New York (5) un Opéra, de style sévère, dont le livret Celtcio Wagnérien a pour héroïne principale la druidesse *Mona*, une sorte de Fervaal féminin ; l'auteur, M. **Horatio Parker,** n'évite pas toujours les réminiscences : par instants, nous croyons, nous acheminer vers la mort d'Iseult ; à d'autres, nous attendons l'apparition de Guilhen. Sachons reconnaitre ici cependant une probité parfaite, un haut sérieux, et un véritable talent dans l'emploi des leitmotifs, au dessin toujours caractérisé, ferme et sûr. *Mona*, fera-t-elle faire un pas à l'histoire du drame lyrique ? C'est, en tout cas, une œuvre remarquable comme assimilation parfaite du style dramatique. Il est rare que nous ayons à en dire autant d'un opéra qui a passé l'Atlantique.

V. P.

OBERLAND. — Mlle Lita de Klint et M. Hjalmar Hedlund, artistes suédois, ont donné en Suisse cet été une suite de concerts, dont le programme, scandinave, a été très goûté. Mlle Lita de Klint a fait apprécier une voix extrêmement travaillée et une méthode parfaite que met en valeur une diction remarquable.

LOS ANGELES. — La Californie serait-elle en avance sur notre vieille Europe ? On serait tenté de le croire en lisant ce questionnaire qui vient d'être posé aux élèves du Conservatoire de Los Angeles par le professeur de musicologie de cet établissement, notre collègue M. Zielinski (un fervent raveliste d'ailleurs) :

" 1. Quelles furent les premières nations qui aient cultivé la musique ?

2. Que savez-vous de Hieron ?

3. Quel était le système musical des Egyptiens ? Qui inventa la lyre ?

4. Parlez du système des Grecs.

5. Qu'appelait-on les canonici et les musici ?

6. Qui était St. Grégoire ? Qu'a-t-il fait pour la musique ? Parlez des modes du plain chant, des tons, des finales, etc.

7. Qu'était Boéce ?

8. Expliquez ce qu'on entend par notation neumatique, alphabetique et mensuraliste ?

9. Que savez-vous du triton ?

10. Qu'était-ce que l'arsis et la thésis chez les Grecs et comment les comprend-on aujourd'hui ? Qu'est-ce que l'arsis dans la musique grégorienne ?

Nous renvoyons ce programme à M. Maurice Emmanuel, en lui demandant de le présenter aux élèves de sa classe au Conservatoire de Paris.

Çà et Là

SALON DES MUSICIENS FRANÇAIS, sous le patronage et avec le concours des Membres de l'Institut. — M. Léon Bérard, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, vient de décider que la grande Salle des Concerts du Conservatoire serait mise à la disposition du "Salon des Musiciens Français" pour y donner douze séances le mardi soir, de quinzaine en quinzaine, à partir de Novembre prochain.

M. Léon Bérard, qui présidait en personne le premier concert de la dernière saison, demeura très frappé du caractère *exclusivement* national du "Salon" ; et c'est afin d'encourager les efforts du Comité que, sur l'avis favorable des plus hautes sommités musicales, il vient de prendre cette décision.

Nous rappelons aux compositeurs français que l'envoi de leurs œuvres doit être fait du 1er au 25 Octobre prochain, au Secrétariat Général du "Salon", 28, rue Nollet à Paris, d'où seront expédiés tous renseignements demandés.

* * *

La facture française continue à triompher dans toute l'Europe. Voici de nouveaux succès à l'actif d'une de nos grandes marques nationales : à Londres, Marguerite Delcourt se fait applaudir au Bechstein Hall et à l'Université française en jouant un clavecin fabriqué par la maison Pleyel d'après le clavecin de Bach. A Scheweningue, Mademoiselle Lénars, professeur au Conservatoire, fait acclamer la harpe chromatique de Gustave Lyon dans les Danses de Debussy et dans les œuvres de Hændel et de Fauré.

On constate d'ailleurs, en parcourant le texte du budget voté sur la proposition du ministre de l'Instruction Publique par les Chambres Italiennes que, suivant l'exemple donné par la France, exemple qui sera sans nul doute suivi avant peu par tous les pays d'Europe et d'Amérique, que les Conservatoires Royaux de Milan, de Naples, de Palerme, de Parme, de Florence, possèdent chacun une classe de harpe chromatique.

* * *

LA MUSIQUE AU SALON D'AUTOMNE. — Mr Armand Parent nous communique les programmes de la saison musicale qu'il organise cette année au Salon d'automne, et qui comporte neuf premières auditions, dont celle d'un *quatuor* de lui-même : Victor Vreuls, *quatuor* (piano et cordes), première audition ; M. Crickboom, *sonate* (piano et violon), première audition ; Poldowsky, *mélodies* (piano et violon), première audition ; George-Ritas, *mélodies* (piano et violon), première audition ; Albert Laurent, *poème* (piano et trio à cordes), première audition ; Lucien de Flagny, *mélodies* (piano et trio à cordes), première audition ; Jean Cras, *poèmes intimes* (piano), œuvre nouvelle ; G. Lekeu, *quatuor* (piano et cordes); G. Dupont, *poème* (piano et quatuor à cordes) ; Th. Szanto, "*Contrastes*" (piano) ; J. Herscher, *mélodies* (piano), première audition ; M. Labey, *sonate* (piano et violon) ; A. Magnard, *trio* ; Henri Elie (*pièces pour piano*), première audition ; A. Parent (*quatuor à cordes*), première audition ; Vincent d'Indy, *sonate* (pour piano) ; A. Roussel, *sonate* (piano et violon).

* * *

Nous enregistrons avec plaisir la nomination, si sympathiquement accueillie dans les milieux artistiques, de M. Etienne Gaveau au grade de chevalier de la Légion d'honneur.

* * *

Notre distingué confrère H. Collet vient de déposer en Sorbonne les deux thèses qu'il soutiendra à la rentrée. La première porte sur le " *Mysticisme musical espagnol au XVI*e *siècle* " et l'autre sera une publication en langue espagnole d'un " *Traité de chant d'orgue* ", manuscrit de la Bibliothèque Nationale qui présente le plus vif intérêt non seulement pour les musicologues mais pour le public espagnol et américain du Sud.

— On n'a pas oublié le concours de " *the Art Publication Society* " dont nous avons annoncé dernièrement les conditions. Les organisateurs de cette brillante compétition musicale, craignant que les différentes classes ne portent pas des dénominations assez précises, nous prient d'insérer ce qui suit :

La classe A correspond à la Polonaise en la bémol de Chopin, et aux grandes Etudes de Liszt ; la classe B, au Rondo Capricioso de Mendelssohn ; la classe C aux Scènes d'enfants de Schumann.

* * *

La société des " Auditions Modernes ", sous le haut patronage de M. le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, informe MM. les compositeurs que leurs œuvres manuscrites de musique de chambre seront reçues jusqu'au *31 Octobre* prochain, Maison Pleyel, 22, rue Rochechouart.

Adresser toute demande de renseignements à M. P. Oberdoerffer, 40, rue Dulong, Paris.

* * *

Nous sommes heureux d'annoncer que la Société Haendel donnera son premier Concert le Vendredi 6 décembre. Elle organisera quatre Séances pendant cette saison, avec des œuvres de : Haendel, Hasse, Locatelli, Graupner et Schütz.

* * *

Le Cours Sauvrezis, 55, rue de la Pompe, reprend ses programmes si complets, et qui mènent l'élève depuis le Solfège jusqu'à l'Orchestre, sous la direction de Maîtres éminents.

* * *

Notre éminent collègue M. Jean d'Udine nous prie d'annoncer que son Ecole Française de Gymnastique Rythmique ouvrira ce mois. Les cours auront lieu, comme d'habitude, 11, avenue des Ternes.

* * *

Les rééditions de : *Télémaque*, parodie par Lesage (Paris, 1715), et *The Beggars Opera*, par Gay et Pepusch (Londres, 1728), par notre collègue berlinoise Georgy Calmus, annoncées dans " S.I.M. " l'année passée, viennent de paraître. On peut souscrire dès maintenant chez Liepmannsshon à Berlin.

Dépositaires de S. I. M. à Paris

BLANCHARD 4, Boulevard St. André.

BOULINIER, 19, Boulevard St. Michel.

BRIQUET, 34, Boulevard Haussmann.

CHARTIER, 21, rue Saint-Sulpice.

COSTALLAT & Cie, 60, chaussée d'Antin.

DEMETS, 2, rue de Louvois.

DENOIX, 67, rue Caumartin.

DURAND & Cie, 4, Place de la Madeleine.

ESCHIG (MAX), 13, rue Laffitte.

FEUILLATRE, 8, Boulevard Denain.

FLAMMARION, Odéon

— 14, rue Auber.

— 3, Boulevard St. Martin.

— 10, Boulevard des Italiens.

— 36bis, Avenue de l'Opéra.

FLOURY, 1, Boulevard des Capucines.

GATEAU, 8, rue de Castiglione.

GAVEAU, 45, rue La Boëtie.

GRUS & Cie, 116, Boulevard Haussmann.

LAROUSSE, 58, rue des Ecoles.

LIBRAIRIE ANGLAISE DE L'ETOILE, 3, avenue Victor-Hugo.

MARTIN, 3, Faubourg St. Honoré.

PAUL E., 100, Faubourg St. Honoré.

REY, 8, Boulevard des Italiens.

ROUDANEZ, 9, rue de Médicis.

ROUART, 18, Boulevard de Strasbourg.

SAUVAITRE, 72, Boulevard Haussmann.

SEVIN ET SARRAT, 25, rue La Boëtie.

STOCK, 155, rue St. Honoré.

TARIDE, 18, Boulevard St. Denis.

TIMOTEI, 14, rue de Castiglione.

WEIL, 60, rue Caumartin.

Tous droits réservés pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

Le Gérant: MARCEL FREDET.

Impr. par THE ST. CATHERINE PRESS LTD. Bruges, Belgique.

A NOS LECTEURS

Notre " S.I.M. " entrera bientôt dans la neuvième année de son existence. C'est l'âge où les revues s'émancipent. " S.I.M. " est majeure. Après une enfance laborieuse, passée dans le minuscule entre-sol de la Chaussée d'Antin, après une jeunesse féconde dans les bureaux de la rue Saint-Augustin, " S.I.M. " franchit une étape nouvelle. Elle gagne des quartiers plus dignes de son public et d'elle-même.

A PARTIR DU

31 DÉCEMBRE

S. I. M.

HABITERA

29, rue La Boétie

Dans un immeuble élégant, que Martine & Poiret se sont entendus pour rendre attrayant et moderne, nous continuerons avec joie l'œuvre entreprise, et que nos lecteurs ont sans cesse encouragée. Nous marcherons dans la voie tracée, ne sacrifiant ni à la trop austère érudition, ni à la très frivole actualité ; voulant satisfaire à la fois toutes les curiosités, celles qui ouvrent une revue pour s'instruire, et celles qui la feuillettent pour se renseigner.

Nous inspirant de ces principes, et tout en accordant à l'actualité la place qu'elle mérite, nous cherchons à éviter le morcellement fastidieux de nos chroniques, défaut habituel des rubriques d'information dans un périodique musical. Dresser le bilan

artistique du mois qui vient de s'écouler, tirer des événements qui l'illustrèrent, la morale esthétique qu'ils comportent, nous paraît une ambition plus noble que de tenir à jour la morne comptabilité de nos innombrables manufactures de musique dont l'effort se commercialise si fâcheusement d'année en année.

A l'indicateur des voyages au pays des sons nous voulons substituer les beaux récits d'excursion. Les noms des voyageurs qui ont accepté de nous confier leur carnet de route et de nous laisser publier leurs impressions diront, à eux seuls, l'intérêt exceptionnel qui s'attachera à nos comptes-rendus.

Nous avons pu, en effet, décider

CLAUDE DEBUSSY

à rompre en notre faveur le trop long silence dont s'affligeaient tous ceux qui savent quelle pénétrante acuité d'analyse, quelle lumineuse clairvoyance l'auteur de *PELLEAS* apporte dans ses appréciations sur la mêlée musicale contemporaine au sein de laquelle il a su garder une si parfaite indépendance d'esprit. CLAUDE DEBUSSY a accepté de rattacher chaque mois à la rubrique des *CONCERTS COLONNE*, la collaboration dont il honore notre Revue.

C'est un grand maître aussi, et que ses écrits ont illustré à l'égal de ses compositions, qui a bien voulu se charger de prendre en main notre rubrique des *CONCERTS LAMOUREUX*,

VINCENT d'INDY

dont on connaît l'ardente jeunesse intellectuelle et qui a déjà tant fait en France pour la culture des idées, accepte de venir affirmer dans nos rangs l'intérêt qu'il porte aux efforts artistiques des plus humbles de ses frères d'armes. Dans cette tâche, VINCENT d'INDY a désiré ne pas se séparer de son fidèle collaborateur du *TRAITE DE COMPOSITION*. C'est donc avec l'assistance de son disciple **Auguste Sérieyx**, défenseur autorisé de son idéal, que l'auteur de *l'ETRANGER* assurera dans nos colonnes la régularité d'une collaboration dont nos lecteurs apprécieront toute la valeur.

Enfin, notre devoué collaborateur **EMILE VUILLERMOZ**, sans cesser de tenir la rubrique des *THEATRES*, consacrera désormais tous ses soins à la revue, dont il devient le

REDACTEUR EN CHEF

Sous sa direction, différentes rubriques, dont nos lecteurs ont souvent demandé la création dans l'actualité, seront, d'ici peu, définitivement organisées, notamment :

LA REVUE DE LA PRESSE
LES FAITS DU MOIS
LA REVUE DES REVUES
NOS ECHOS ILLUSTRES

Mais il ne nous suffit pas d'offrir à nos abonnés le fascicule mensuel d'une Revue. Nous voulons leur permettre de prendre une part plus active encore à la vie de la musique.

Ceux qui habitent loin de nous, se verront convier à des séries d'auditions. Nos six Concerts de Musique de Chambre Française moderne à Berlin, sous le patronnage

de M. CAMBON, AMBASSADEUR DE FRANCE A BERLIN

montrent dans quelle voie nous voulons nous engager.

Ceux qui s'intéressent directement à notre œuvre, et veulent suivre ses progrès, se trouveront réunis au

DINER DE LA REVUE

qui groupera périodiquement à l'*Elysée-Palace* les maîtres de la musique et du théâtre et leurs plus gracieuses interprètes.

Enfin, tous nos lecteurs apprendront par notre numéro de Décembre, les détails d'un

PROJET MUSICAL

qu'il nous faut encore tenir secret, mais dont la révélation sera certainement pour eux, une très agréable surprise.

LA DIRECTION.

REVUE MUSICALE " S. I. M. "

Je soussigné _____

demeurant à _____

déclare souscrire à un abonnement de [1] _____ *à la REVUE MUSICALE " S.I.M. "*

à dater du _____

Signature très lisible :

Remplir ce bulletin et l'adresser à la Revue Musicale S. I. M., 29, rue La Boétie, Paris.

France et Belgique :	**un an 15 Frs. —**	**Étranger :**	**20 Frs.**
"	" **6 mois 8 Frs. —**	"	**12 Frs.**

(1) Indiquer la durée choisie.

BOS PUB LIBR

L'HOMME QUI IMPROVISE

I

L'Homme qui chante est le musicien selon la nature.

Le chant est d'abord toute la musique. Le chant n'est pas moins propre à l'homme que la parole ou le regard. Il est le geste de l'émotion, en ce qu'elle a de plus libre, et peut-être de plus heureux. Le chant est la flamme de la parole, qui veut monter et se répandre.

L'enfant qui jouit de vivre, l'homme qui aime, la jeune fille ravie d'éclore, ils chantent pour étendre leur plaisir, et s'entourer de leur joie : elle est le vêtement, qu'ils font flotter autour d'eux ; ils s'entourent de leur chant, comme d'un cercle magique. La joie du chant ne les défend pas, elle les prolonge. Atmosphère plus que vêtement, robe aérienne d'espérance.

Sur le bout de la branche, l'oiseau chante sa propre vie : elle attend l'amour, ou elle l'a. Et dans son chant, c'est de soi-même que l'oiseau s'enivre. Le chant va plus loin que les corps. Les espaces du chant sont la projection de cette force éternelle, qui meut les étoiles là-haut, et dans le ciel de notre chair, qui n'est pas plus humble, les atomes et les astres de de la cellule, les planètes et les gemmes du sang.

Dans le chant, il y a tantôt un appel au bonheur, tantôt un don de la plénitude qui déborde : émotion ou bonheur, l'être qui chante se répand sur la nature. Voilà le chant à l'origine. Et, parmi les hommes, la femme est rossignol aussi. Ce n'est pas seulement le mâle qui chante sa peine ou

son désir. Mais, peut-être, l'amour seul fait-il le chanteur. Le chant est inné au cœur de l'homme : il est déjà une possession de la nature. La joie de vivre gazouille dans l'enfant même : la folle joie d'être homme, qui ne survit tout de même pas à l'enfant. Dans le chant le plus naïf, pourtant, la conscience se fait déjà entendre, à l'insu même du chanteur. Ce mystère est séduisant.

La musique de l'homme n'est pas toujours de sa joie ni de son plaisir : elle est bien tôt de sa douleur.

Si les bêtes pleurent, elles ne chantent pas leur douleur, les pauvres créatures.

La peine humaine cherche un secours ; et bien plus belle que la joie, bien plus féconde, elle aspire à une harmonie, que la médiocrité du bonheur croit tenir. La peine aspire au lieu de l'ordre et de la délivrance. *Elle s'enchante.* Que ce mot est divin, et que de chant il recèle !

Les pauvres bêtes, dans la douleur, ne savent pas sortir du hurlement. Elles ne passent pas le cri. Beaucoup même n'y atteignent point, et sont muettes. Tant elles sont saintes, toujours victimes, toujours vraies ; et sans conscience. Or, le grand crime de la conscience, dans l'homme, fait sa grande épreuve, et la source de sa rédemption comme de son génie.

Pour nous, qui ne sommes plus des enfants, le chant est un enchantement de la peine. Une douleur trop accomplie ne laisse aucune place à la parole : elle est toute dans le silence, ou dans le cri. C'est pourquoi l'état de mélancolie est le plus riche en musique. Et l'amour, même dans la passion, est fait d'une immense mélancolie. De là, que la femme jouit en tout temps de la musique. Mais de là, qu'elle est si peu musicienne, étant si musicale : la musique et la poésie sont les deux puissantes créations de l'amour et du mâle aux abois.

Amour et mélancolie, le chant de l'homme est une réflexion et une confidence. Il réfléchit sa passion, et la confie. A soi, d'abord, bien plus qu'aux autres hommes. Dans la joie, il déborde sur la nature ; mais à l'origine, il l'écoute peu ; et même s'il y prête l'oreille, il est rare qu'il lui parle. La peine et la mélancolie enseignent la nature au chanteur. Il ne s'en doute pas encore, que l'art naissant le sait pour lui. Aux heures d'ivresse, quand le bonheur est un vol dans le soleil, un bond de l'amour dans la flamme de midi, le chant de l'homme en passion se prend lui-même

pour la voix de toute la nature. Elle est là, heureuse et brillante ; et le chanteur se l'associe : il veut qu'elle parle ; et il chante pour elle.

Mais la douleur n'est pas si naïve, et son procès va plus au fond. L'immense nature est un témoin. Le chant la convoque, pour qu'elle l'accompagne. Et déjà le chant est si fort, qu'il ne craint pas d'être contredit par la nature. La passion finit par créer cette merveille : de la nature, elle fait la basse de son chant.

Merveilles de l'accord, adorables prestiges : ils s'annoncent ici, comme au frémissement des ailes, l'Ange s'annonce à Marie, et par l'Ange le parfait mystère. Notre musique est la conquête de l'harmonie. La révélation de l'harmonie, telle est notre musique : car, de l'Ancien Testament, nous avons passé sous la loi du Nouveau. L'harmonie, miracle de l'Occident, est la magie du chant, l'incantation de l'amour et de la mélancolie. Le simple chant, la mélodie populaire n'est belle qu'à la façon du paysage ; mais le plus beau paysage reste en deçà de l'art, il aspire au chef-d'œuvre, il cherche Rembrandt. J'appelai jadis la mélodie populaire un paysage, et le paysage une mélodie de la nature.

Cependant, ce n'est pas assez d'une basse confuse. Non, si beau soit le chant, si sacrée que puisse être la ligne, le chant n'est pas encore la musique : il n'est que l'appel à la musique. Appel sûr d'être entendu. Il est le désir du miracle ; il en est même la promesse. Il faut encore l'évangile, pour que révélée soit la musique : il faut l'harmonie.

Or, l'homme qui improvise est le chant qui invente son harmonie ; et c'est de lui que je veux dire : enfin le chanteur est musique.

J'entrerai, maintenant, dans la vie intérieure. Je voudrais pénétrer ces suaves ténèbres, où la chaleur de la vie est ramassée sur elle-même, comme la femelle qui couve, la tête endormie, repliée dans le col, pareille sur l'œuf caché à un gros œuf de plumes.

II

La joie de l'oiseau n'est donc pas la seule qui porte musique ? Ni celle de l'enfant, qui chante comme il se meut : il crie, il joue avec sa voix et avec l'air qu'il respire. Son chant est un cri, qui a trouvé le rhythme. La vraie musique vient de plus loin. Elle a un jet plus haut dans la solitude. Et qu'il soit dit, d'abord, que la musique d'un temps révolu n'est plus la vraie musique. Toute musique passe comme les belles de la

ballade : et plus séduisantes elles ont vécu, plus vite elles ont passé, peut être. O musique, o femme mortelle, et d'autant plus aimée, d'être plus promise à la mort.

Une ardente tristesse est son nid, sous les branches du désir et de l'ennui.

Encore plus que le poète, le musicien est un solitaire au cœur trop lourd. Il peuple le désert de son propre sentiment. Une source secrète, dans un roc, au milieu de l'étendue stérile ; et il voudrait, perçant le grès de la roche, faire jaillir l'eau grondante sur toute la contrée des sables, pour étancher cette soif éternelle, en apaisant son propre élan.

Etat de guerre ardente, convoitise que rien ne peut satisfaire. Le rhythme est toujours un élan. La profondeur de ce désir est telle, que tout contentement la déçoit. Il ne vit que pour la satisfaction, mais il serait désespéré de se satisfaire. Ou bien, c'est le torrent d'une mélancolie qui tient aux sources de la vie, et que tout ramène aux abîmes féconds, d'où elle tâche à s'évader sans cesse. Quelles mâles passions que celles-là !

Rien ne comble cet appétit secret. Rien ne supplée à ce manque, où l'imagination invoque vainement toute la nature, sentant que la nature attend justement de ce cœur tout ce qu'il réclame. Tristesse, ardeur, mélancolie, dimensions de la profondeur.

Le musicien cherche dans toutes les musiques l'accent de son désir ; et ne le trouve pas. Le poète demande à tous les livres le poème, où il reconnaisse sa parole confuse. Mais il n'est pas de livre, il n'est pas de musique, non pas même *Parsifal*, pour faire toujours une bonne réponse à l'émotion d'un cœur original.

La pensée est tout errante dans la nébuleuse du sentiment. Une grande douleur est là, qui dégoûte de l'intelligence. La raison est sèche, comme l'Arabie. Les notions et les idées tombent sur cette mélancolie fiévreuse, telles des pierres arides. L'étrange douleur, d'où la musique va naître, est pareille à la perte de l'être le plus aimé. Sœur de l'ardent désir, qui postule un contentement, dont il ne saurait jamais se contenter, cette peine aspire à une consolation, qu'elle pourrait seule se donner. Pour être consolée, il ne lui faut pas moins que la présence d'un dieu, celui là même qui, dans les cœurs troublés que tourmente une belle angoisse, fait une paix harmonieuse. Car, c'est son propre chant que cette insomnie veut entendre, et sa profonde harmonie que ce trouble veut trouver.

Alors, le musicien se met à chanter. Sa musique est la seule musique qui réponde à ses sentiments. Seule, elle traduit pour lui, et peut-être pour les autres, le discours puissant et confus de la créature, que la parole ne peut exprimer ; et elle l'interprète jusque dans la nuance la plus fine, incertaine d'abord à celui même qui s'y exprime.

Le fond de l'âme s'exhale : le musicien prélude, il improvise. Ainsi naît Euterpe, d'une ardeur passionnée qui se détourne du monde et qui se multiplie dans la solitude ; d'une douleur qui ne veut connaître que soi, qui place toute la vie dans l'unique objet de sa passion, et qui se nourrit de son amertume jusqu'à ce point de la plénitude, où elle s'enchante d'elle-même.

Or, puis avoir nom Chanteplore
Qui de duel chante et de tristor.

L'âme musicale, à l'instant du prélude, murmure à son Euterpe, la mélodie qui naît : " Nous ne sommes pas facilement consolables, l'une ni l'autre ; car en nous, il y a toujours la révolte contre le monde, qui est plus forte même que la charité. Et la révolte est le cri égoïste du cœur qui brûle, dans l'éternelle et froide solitude de la vie. Nous ne sommes pas facilement consolables, ma beauté : puisqu'enfin nous voulons moins être consolées, que vouées à d'adorables enchantements. "

L'harmonie cherche la beauté du chant. Et tel est le prélude.

D'abord, la magie du son en lui-même, ce long et caressant ébranlement, que seuls les musiciens connaissent ; et seuls ils savent les délices qu'ils s'en promettent. Amoureusement, voici le fond ingénu de l'homme qui veut jaillir, d'un élan spontané : mille fois plus intense, mille fois plus vivant dans l'improvisation qu'en toute œuvre accomplie. Ou plutôt, le grand musicien aspire toujours davantage à fixer dans l'œuvre écrite la suprême ingénuité du sentiment qui improvise. Pour la plupart des musiciens, l'œuvre écrite est toujours, plus ou moins, voulue et roidie dans le cadre du genre. Elle n'a plus ce jet direct, qui est le propre mouvement du cœur en invention. Le sentiment personnel de chacun perd beaucoup à se ployer ainsi aux formes de la sensibilité commune. En plus d'un, la partie raisonnante de la musique n'est que de la sensibilité morte. [1]

[1] Qui a entendu César Franck à l'orgue sait bien que de toutes ses œuvres pas une n'approche, même de loin, les graves effusions de ce saint harmoniste, tandis qu'il improvisait à l'église. Pour jeune garçon que je fusse alors, je ne pense pas que la douceur de ce souvenir me trompe.

Le vrai musicien improvise par vocation.

L'homme qui improvise est le musicien en amour. Il va de la rêverie à l'action orageuse, et de la violente affirmation à la suave tristesse du retour sur soi-même.

Il sait toujours ce qu'il veut faire, mais non pas exactement comme il le fera. La part du caprice et de la découverte, qui est si essentielle à un art, le plus sensible et le plus mouvant de tous les arts, il la préserve : il ne l'immole pas. La fantaisie est l'unique suivante qui sache habiller l'émotion, en toute saison. L'esprit du musicien a sans doute un plan. Il a un ordre, étant artiste. Il connaît le pays où il va ; mais sans avoir tracé ni pavé toute la route. Elle est neuve, ou peut l'être. Si un chemin hardi ou mystérieux s'ouvre dans la forêt des sons, ou au-dessus de la mer une sente dangereuse, il les prendra, pour peu qu'un lointain appel de beauté y retentisse. Ayant nourri son instinct de logique, il n'en est le guide qu'à l'entrée du voyage : il s'y livre après les premiers pas.

Puis, la grande force du son qui a trouvé sa ligne, porte la pensée du musicien. L'accord le soutient. L'accord est une ligne verticale, une possession du temps, une victoire sur la durée. Je me figure la plénitude de l'accord, comme une mélodie éternelle. Heureux ceux qui jouissent de parcourir les espaces conjugués de l'accord ! Le jeu du pur esprit musical est tout fondé sur le sentiment de l'harmonie. En vérité, de l'accord qui se développe, tout le feuillage mélodique s'élance et s'épanouit, toutes les branches, le charme et la liberté de l'arabesque.

Le sentiment mène ici le musicien, non pas les règles du développement, non pas les doigts du virtuose. L'émotion fait tout l'homme qui improvise. Donner son émotion aux autres, c'est l'art. On ne donne que ce qu'on a.

Beethoven, qui a sans doute été le génie même qui improvise, détestait l'improvisation formelle, sur un sujet donné. Il se plaisait, au contraire, en tout temps, à l'improvisation libre. Un mot fameux de Beethoven peut servir de devise à l'art que j'explique : " La musique ne peut ni ne doit toujours donner au sentiment une direction déterminée. " [1]

S'abandonner à son démon, et le laisser parler. Encore faut-il un démon, pour qu'il parle. Tandis qu'il improvise, l'artiste porte son émotion au comble, pour lui-même, en l'exprimant. Il se console de sa peine, en

[1] Schindler, *Nachtrag*, I, 291.

la cultivant jusqu'au plein été, où elle pousse, d'une fois, toutes ses fleurs et tous ses fruits. Il achève enfin sa passion, en l'épuisant.

Ni les virtuoses, ni les femmes n'improvisent réellement. Ils n'ont que des réminiscences. Ils cheminent à tâtons sur des sentiers battus. Ils font route dans le labyrinthe de la sonate ou du caprice, que çà et là un écho de la mémoire traverse ; où le rappel d'une mélodie éclaire, de loin en loin, la masse obscure. A peine ont-ils reçu cet éclair du souvenir, ils n'ont qu'un vœu : se coller à la muraille, chercher le fil de l'ordre, retrouver la solidité du mur, qui est la forme, et aller, le millième et cent millième aveugle, jusqu'au bout du couloir maçonné, de la galerie et de la voie prévue où tant d'autres, avant eux, se traînèrent. Routine est leur route, doit l'être et l'a été.

Le progrès de l'invention est tout contraire. L'ardent désir de l'harmonie forme un enfant à la musique. Au doux chaos de l'émotion, Euterpe palpite, d'où l'homme fort la tire, la modèle et la polit. L'harmonie du grand musicien est un monde révélé par le génie qui improvise à un peuple de sourds : et d'abord, ils s'effraient, ils se bouchent les oreilles, ils s'indignent. Ils n'entendent que longtemps après leur mort, dans les fils qui leur survivent. Beethoven même leur a paru sans raison, à mesure qu'il était plus lui-même. Il est vrai que l'harmonie de Beethoven n'est pas nouvelle, mais qu'il a renouvelé toutes les formes par l'usage qu'il en sut faire ; il en use, et les use, en géant.

Les femmes n'improvisent pas : elles subissent. Leur invention est nulle ; et nulle leur action. Elles n'entendent pas l'harmonie nouvelle ; mais elles jouissent merveilleusement de l'habitude. Elles font vivre le don qu'elles ont reçu. Quoi de plus musical, que cet adorable dévouement à l'amour ? Elles conçoivent d'une passion supérieure ; mais elles n'en sont animées, qu'après avoir conçu. Elles se donnent, avec une majesté à jamais touchante : elles ne peuvent arracher au mystère des sons les révélations désirées.

L'immense domaine de l'enharmonie est sans doute une conquête du génie qui improvise. Les vrais créateurs passent pour avoir été les maîtres de l'improvisation : en quoi la musique se sépare des autres arts, où l'improvisateur n'est qu'un virtuose sans décence ni remords. Improvisant, le clavier sous les doigts, tenant la matière sonore à pleines mains, la pétrissant selon l'appétit de leur âme, les grands musiciens se sont donné

les plus hautes délices du chant, le formant et le reformant dans cette pâte idéale. Il est bien probable que les progrès de l'harmonie sont liés au génie qui improvise. La rêverie du sentiment ne se satisfait guère des objets connus : elle est avide d'invention sonore. L'oreille, à s'écouter, devient toujours plus sensible.

Tous les grands musiciens ont vécu l'oreille au clavier. En eux, mieux que partout ailleurs, on saisit la différence capitale du musicien et du virtuose. Au clavier, le virtuose joue pour l'instrument. Le musicien, qui ne chante que pour soi, improvise : l'instrument lui répond, il obéit en esclave. La haine du virtuose est bien forte en Beethoven et dans Wagner.

Quelques musiciens, doués uniquement pour l'art des sons, mais d'ailleurs sans grandeur ni force, toutes leurs œuvres semblent de pures improvisations, et n'ont pas d'autre prix : Chopin entre tous, dont la valeur est si petite, avec un don musical assez rare, mais encore plus monotone.

Le génie qui improvise, c'est l'homme dans tout l'aveu du style naturel. En tout autre art, l'improvisation est la parodie de l'œuvre, et le scandale de l'artiste : car elle est toujours une injure à la forme. C'est précisément le scandale de la musique, et la misère du talent, que l'improvisation y est presque toujours formelle. Depuis qu'ils ne sont plus musiciens dans les cours, tous les joueurs d'orgue font métier d'improviser ; et pas un d'eux n'improvise : ils tournent la manivelle de la forme dans la cour, que ce soit d'ailleurs au concert, au théâtre ou à l'église. Il faut avouer que l'exemple est venu, autrefois, des grands maîtres : la rhétorique musicale les a perdus. Elle leur a donné cette manie de radoter, développements et répétitions, qui fait en art l'impertinence des savants, et les y rend si ridicules, quand ils en parlent. Que de vide dans la masse énorme de l'ancienne musique ! Et la nouvelle se vide aussitôt qu'on cesse de l'entendre. La moindre phrase, où les résonances marquent pour nous l'essor d'un cœur vraiment sensible, passe en vertu cent volumes de vaines symphonies et de mornes sonates.

" C'est l'harmonie qui nous guide. " L'illustre sentence, qui est le *fiat lux* de la musique, est aussi la promesse du musicien et son guerdon. Par là, enfin, le musicien est musicien, non pas un ouvrier d'art et de philosophie qui se résigne à se servir des sons. L'harmonie désormais chante en nous ; c'est elle, en nous, qui crée la musique. La différence

entre les hommes et leurs musiques est toute de leur harmonie, celle qu'ils vont créer et celle qu'ils héritent, celle dont ils ont le besoin et celle dont l'habitude leur est léguée, celle qui leur suffit et celle qu'ils désirent. Ah, au cœur du véritable artiste, il y a le désir : le désir, père de tout rhythme.

III

L'arabesque est la liberté d'un dessin, qui décèle d'abord la vertu originale du musicien, alors qu'il improvise. Les bons peintres savent que le plus beau dessin est impalpable, et modelé par les palpitations de la couleur.

Le piano est l'orgue d'un monde sorti de l'Eglise. L'orgue et le piano ont seuls permis l'harmonie. Les Grecs ont-ils eu une musique ? On le dit. Ils n'ont eu que la ligne. Il fallait que le cœur leur naquît, pour qu'ils pussent naître à la musique. Le cœur est couleur, le cœur est résonance. La musique n'est pas la mélodie seule ; elle n'est pas non plus l'harmonie, si l'on veut. La musique est le chant que contient l'harmonie, que la rêverie intérieure développe et recueille. Le développement de la conscience est le développement même de la sensibilité. L'intuition, ce regard qui crée tout l'avenir, est riche de tout le passé pour le tout quitter. La musique est l'art de l'intuition.

L'homme qui improvise, s'il n'entend pas les timbres de l'orchestre, est encore le serf de la ligne. Et sans doute, il ne les fait pas toujours entendre, ni presque jamais, à ceux qui l'écoutent ; mais, s'il est vraiment musicien, il en donne la promesse, il en évoque les couleurs, il en annonce les prestiges aux cœurs épris de musique. Toutes les résonances de la nature espèrent en lui un sauveur : elles attendent toutes l'accord, à l'infini.

La fantaisie mène l'arabesque. Elle est le souffle qui disperse la fumée du caprice, et qui la modèle dans l'espace. L'arabesque a son ordre : elle est l'ornement et l'entrelacs. Mais le sentiment, ici, règle la forme. Il faut premièrement un être sensible, un cœur original à la source de l'art. L'arabesque ne se prête pas à la formule, qu'elle dédaigne. La formule n'est pas moins étrangère à l'émotion que la symétrie. Elle a cette maudite régularité, qui est le pis aller du vide, et quelque chose comme des béquilles, au prix des jambes admirables de Diane chasseresse et d'Actéon. La formule est l'imitation qui supplée à l'indigence de la forme. Et tout ce qui fait le charme de l'arabesque est l'ennui de la formule.

Jusqu'à un certain point, l'harmonie banale, l'accord usé et vulgaire sont le désert de la musique. La grossièreté nulle part n'est moins la puissance qu'en musique. La plupart des musiques mortes sont des musiques grossières, qui ont passé pour puissantes.

Rien n'est plus propre, peut-être, à l'homme qui improvise, que le commentaire en musique d'une grande œuvre, choisie et bien aimée entre les plus belles de la poésie. Je sais deux ou trois morceaux admirables de Beethoven, qui me donnent très mystérieusement l'impression de traduire, pour le grand solitaire, telles œuvres de Shakspere. Et l'Ouverture de *Coriolan*, du moins dans la première partie et dans la conclusion, me fait penser à une improvisation sublime.

Que peut être l'image musicale d'un beau poème ? Plus elle prétend à la fidélité, plus elle y manque. Il en est de même, quand le peintre tâche à traduire la vision du poète. Il faut qu'il s'inspire de l'œuvre écrite ; mais s'il se donne la charge de suivre le texte pas à pas, non seulement il ne le traduit pas, il trahit aussi la peinture. Qui sait si l'erreur de la musique au théâtre n'est pas, surtout, de s'asservir fidèlement au drame ? La musique est si peu le drame qu'elle est, au fond, tout le contraire.

Le musicien qui improvise a cette liberté que la musique réclame entre tous les arts, et qui est dans ses vœux, par dessus tous les autres. Elle veut être libre, comme le chant intérieur. Les entraves de la tonalité et de la mesure lui sont de plus en plus pesantes : lisières à la musique naissante et qui grandit ; mais la musique adolescente s'en délivrera. La musique commence seulement ses premiers pas. Et il n'y a qu'à voir, pour s'en convaincre, comme elle les précipite.

Orante ou bacchante, la musique est possédée. L'amour l'entraîne : la joie ou le plaisir règne sur la moindre musique ; la mélancolie et l'ardente douleur sur la grande. Elle ne répugne qu'à la tiédeur et au repos.

Le génie qui improvise retrouve le chant à ses sources, qui sont principalement trois : oraison, réflexion et confidence. Mais toutes trois coulent ensemble et mêlent leurs flots dans la vasque brûlante. Oraison, c'est la bouche et la voix : certes, le chant est la musique première. Et toute la nature chante, où nos sens imparfaits ne connaissent que des bruits.

Dans la réflexion, qui n'est point du tout, comme on croit, de la

pensée seulement, je touche le retour de l'onde sur elle-même et du sentiment qui s'augmente : enfin, la mystérieuse résonance qui se brise et se démembre, son à son, pour se faire mieux connaître. Point de confession, sans l'aveu. Et sans confiance, point de confidence. C'est se livrer avec amour ou du moins avec sécurité. Là, tout est foi, tout est fidélité. Et si le chant vient de l'âme fidèle à son bonheur et à sa peine, bref à la vie ; ou si la fidélité du cœur nait à la mesure du chant, il n'importe : ils s'épousent, ils sont unis tendrement. Notre chant est plein de fiance. La foi musicale est toujours profession.

Tout ainsi, l'Improvisateur suprême, qui est l'Amour, mène le mouvement universel. Le musicien qui improvise entre dans ce rhythme : il le tente, même quand il ne fait qu'un ou deux pas. L'âme de l'univers n'est pas un mot pour le vrai musicien : elle est toujours là, en présence. Elle est son souffle.

L'oubli de soi-même, au moment où le Moi en passion se répand à l'infini, élan cardinal de la musique, délivrée de toute formule : l'arabesque se calcule ainsi, sans le savoir, sur le plan divin de l'instinct. Comme elle est amour, la musique est une création où le créateur, un moment, se renonce. Or, ce mystère est le plus beau et le plus saint de tous ceux que l'homme peut connaître, et qui se dévoile à lui, tandis qu'il improvise : la création est bien un renoncement du créateur : il se renonce par amour.

Le sourire d'une beauté qui aime, la fin d'une rose dans l'excessif délice de sa plus suave odeur, la parole du poète qui domine sa douleur, lui donnant sa forme la plus pleine, et le génie du musicien qui improvise : voilà quelques moments de ce créateur dans son renoncement. Le sentiment seul improvise : il a l'invention perpétuelle. C'est Orphée qui délivre la mélodie captive dans les accords. Je parle pour le musicien, et non pas pour les raisonneurs de musique.

La grandeur de Beethoven n'est nulle part aussi manifeste qu'en ses quatre ou cinq derniers Quatuors. Ils sont la perfection du génie qui improvise. Je veux précisément dire que leurs plus belles parties font figure d'une improvisation parfaite. Le fait même de l'homme qui improvise, et son plus haut exploit, je l'admire dans le thème avec la variation inépuisable : ici, l'arabesque finit par porter le sentiment à une expression sublime. Dans ces œuvres si chères au musicien, les parties caduques, les seules qui gâtent ou rompent l'émotion, qui parfois même la font descendre, sont dues à la superstition de la forme : elles ne tiennent

pas au corps vivant du Quatuor, thème et variations ; elles y sont ajoutées, parasites et du dehors, comme un ornement de la mode, comme un divertissement postiche, ou en guise de dénoûment.[1] Mais Beethoven nous a laissé le type éternel de l'œuvre tout entière jaillie du cœur, et du génie qui improvise : le Quatuor en ut dièze mineur.

Ainsi, l'homme qui improvise est le musicien même. Il est l'homme de la musique, selon l'esprit profond de l'art. Et pareille à la suave nécessité du baiser dans l'amour, la fatalité de son instinct est d'inventer l'harmonie.

André Suarès.

[1] Ainsi, le Final du XIIIe Quatuor, et l'interminable Scherzo du XIIe.

LES VIRGINALISTES ANGLAIS

Frontispice de la Parthenia de 1611.

Il n'est sans doute pas un lecteur de cette revue qui n'ait entendu parler de certaine école des virginalistes, qui jeta sur la musique anglaise, vers la fin du XVIe siècle, un éclat singulier. Les historiens la citent ; les artistes lui font quelques fois l'honneur de leurs programmes ; le public en a retenu le nom. Mais la connaît-il autrement ? Nous nous permettons d'en douter, sans lui faire injure, et nous voudrions pouvoir consacrer ici quelques pages à un art oublié depuis trois cents ans, à l'une des plus exquises manifestations de notre génie musical en Occident. Une excursion historique parmi les contemporains de la terrible Elisabeth et du grand Shakespeare ne peut être sans intérêt, pour ceux-mêmes auxquels la musicologie apparaît toujours un peu redoutable.

[1] Dans quelques jours paraîtra un livre que la musicologie attend avec impatience : " *Les origines de la musique de clavier en Angleterre*, par Charles van den Borren " (Bruxelles, Librairie des Deux Mondes). Notre savant collègue qui, depuis deux ans, a fait de ce sujet l'objet de son cours à l'Université Nouvelle de Bruxelles, a bien voulu présenter à nos lecteurs en ces quelques pages un résumé de la très complète étude qu'il vient d'achever.

Et tout d'abord, pourquoi ce terme de virginalistes, particulièrement insolite en musique? Faut-il y voir une allusion à la vertu de ces brillants virtuoses du clavier ou à la chasteté de ceux qui jouaient leurs œuvres ? Il est de fait que, sans qu'on sache exactement pourquoi, la prude Angleterre appliqua le mot de virginal à l'instrument que la France nommait prosaïquement épinette. On a voulu lire dans ce qualificatif un discret hommage à la reine Elisabeth ; ce qui n'est point exact, car la dénomination est plus ancienne. Elle paraît s'être associée naturellement à cette idée, ingénieuse d'ailleurs et de bonne réclame, que l'instrument à clavier devait être le favori des jeunes filles et sa pratique nécessaire à la bonne éducation de la vierge au foyer. L'honnêteté se trouvait si peu gênée de cette association, que le premier ouvrage de ce répertoire livré à l'impression porte le titre audacieux de " *Parthenia or the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the virginalls* ", ce qui signifie : Parthenia ou le pucelage de la première musique, qui ait jamais été imprimée pour les virginals. L'insistance nous choquerait aujourd'hui, elle séduisait l'esprit de 1611 ; il faut en prendre notre parti. Le mot a fait fortune. Les clavecinistes anglais se présentent dans l'histoire sous la bannière de la virginité musicale ! Honni soit qui mal y pense !

Quant à l'instrument lui-même, désigné sous ce charmant vocable, nous ne saurions trop dire s'il relevait du clavecin, ou appartenait exclusivement à la famille de l'épinette. L'histoire hésite encore entre toutes ces formes voisines des ancêtres du piano moderne, qui vécurent longtemps dans une insouciante confusion. Elle penche cependant plutôt ici en faveur de l'épinette carrée, telle que nous la montre Virdung en 1511 [1], et telle que nous la voyons en première page de la *Parthenia*, un siècle plus tard. Au fond la question est de mince importance. La sonorité d'un clavecin à grande et belle queue, et celle de la modeste épinette ne sont point si distantes l'une de l'autre qu'il y ait incongruité à les confondre. Qui voudrait même supposer que le clavicorde ou l'orgue, l'un aphone et l'autre bruyant, soit demeurés étrangers aux virginalistes et à leur art ? Admettons plutôt que *virginal* est un terme générique, un terme moyen, qui s'applique à la forme la plus fréquente de l'instrument, à celle dont la sonorité, la dimension et le prix convenaient au public ordinaire des amateurs ; et soyons en garde contre une interprétation trop littérale, dont nous serions bientôt obligés de reconnaître le danger.

[1] Voir cul-de-lampe à la fin de cet article.

Les virginalistes furent avant tout des musiciens. C'est leur plus beau titre de gloire. Leurs œuvres, bien qu'écrites sur deux portées, bien que réalisées digitalement, obéissent à d'autres intérêts esthétiques que ceux de la pure sonorité. Il en est parmi elles que le technicien moderne le plus entraîné ne saurait affronter sans l'aide d'un vigoureux pédalier, et dont l'existence n'a jamais pu dépendre de la forme carrée ou oblongue d'un instrument. Laissons donc l'insouciance du XVIe siécle s'exercer ici librement comme au sein de toutes ces belles œuvres, dont elle fut prodigue, et hâtons-nous vers la musique.

Il a tenu à peu de chose que nous n'en connaissions rien. Qu'une douzaine de manuscrits ait péri, au milieu de tant d'autres, et nous ne trouvions en face de nous que l'imprimé, le seul imprimé de cette littérature, la *Parthenia* de 1611 déjà citée. Paru à une époque où la gloire de la musique anglaise commence à décliner, cet hommage tardif nous donne une idée fort incomplète de l'école qu'il veut nous faire admirer.

Heureusement, il y a les manuscrits ! Ceux de Cambridge et Londres, ceux de Berlin, de Vienne, de Liège et même de Paris. On ne me demandera pas d'en faire l'inventaire, sous la conduite de l'austère bibliographie. Ce voyage d'études méthodiques autour du répertoire virginaliste nous entraînerait trop loin. D'ailleurs, il n'a pas encore été tenté, le croirait-on ? Comment notre musicologie, qui s'enfle tous les ans de quelques centaines de volumes, n'a-t-elle pas encore consacré ses soins à la mise au point de ce problème historique ? Comment un fervent de la documentation ne s'est-il pas avisé de collationner ces textes peu nombreux, et de donner un *corpus* du virginal, qui serait si bien accueilli de tous les amis de l'art ancien ?

Seul M. Fuller Maitland, aidé de notre éminent collègue du British Museum, M. Barclay Squire, a risqué la publication d'un de ces manuscrits, véritable trésor de musique spontanée. C'est à cette audace que nous devons de pouvoir parler ici avec quelque assurance de l'école des clavecinistes anglais de la reine Elisabeth.

MM. Maitland et Squire ont choisi très heureusement le plus important de ces recueils, celui qui se trouve au Fitzwilliam Museum de Cambridge et qui se nomme le *Fitzwilliam Virginal Book*. Un joli volume d'ailleurs, en son infolio élancé recouvert de maroquin semé de fleurs de lys, et qui doit son existence, bien probablement, aux méfaits de la guerre civile et religieuse. On hypothétiquement en attribue la rédac-

tion à un certain Tregian, homme de grande famille, mais désigné comme catholique à la fureur des anti-papistes. Tregian père, déjà victime de ces luttes, avait passé vingt-quatre ans en prison de 1582 à 1606, et vint finir sa vie, en odeur de sainteté, à Lisbonne. Tregian fils, l'un des dix-huit enfants de ce prisonnier prolifique, fut incarcéré en 1609 et mourut en prison vers 1622, laissant une bibliothèque importante. Il avait été élevé à Eu, puis au collège de Douai, et passait pour un jeune homme accompli. Mais le sort, implacable pour lui comme pour tous les siens, l'obligea à chercher dans l'étude et dans la musique, le remède à une lamentable inaction. Ainsi, sans doute, naquit ca volumineux recueil de 418 pages bien remplies, et qui ne contient pas moins de 291 œuvres diverses. Le tout, transcrit en notation moderne, forme environ mille pages de ces gros in-folios, dont l'érudition honore parfois les chefs-d'œuvre de la musique ancienne.

Qu'on se représente deux partitions comme celle de Tristan, réduction piano et chant, et l'on aura l'idée de l'importance du *Fitzwilliam Virginal Book*. Nous ne songeons pas seulement au poids du papier, ou au nombre des mesures, mais à la valeur historique et musicale du contenu. Car, au contraire de l'éditeur de la *Parthenia*, le collectionneur s'est efforcé de réunir tous les spécimens d'une école nationale sans en excepter ni les singularités, ni les faiblesses.

* * *

Trois cents œuvres de vingt-cinq artistes différents forment une exposition suffisante, pour permettre de juger sainement, sinon définitivement, d'une école et d'une époque. C'est pourquoi nous nous en tenons aujourd'hui au Fitzwilliam Book et voulons voir en lui l'ensemble représentatif du virginalisme. Tous les maîtres — ou à peu près sont là. Les anciens, de 1570, comme Tallis et William Byrd ; les arrivés, de 1590-1600, Morley, Philips, John Bull, Munday, Farnaby ; enfin les jeunes, O. Gibbons, Person, Tomkins, qui appartiennent déjà au XVIIe siècle. Ces trois générations limitent l'effort du virginal proprement dit. Elles constituent l'école de ce nom avec ses débuts, son sommet, et son évolution vers d'autres destins. L'auteur du manuscrit n'eût pas procédé

Le Virginal vers 1550
par le Maitre des Demi-figures

PUBLIC LIBRARY

Une leçon de Virginal au XVIIe siècle
(Tableau de Jan Steen a la National Gallery)

autrement s'il eût vécu en France de nos jours, à l'époque du piano. Il eût groupé César Franck avec Saint Saëns, d'Indy, Chausson avec Debussy, Ravel avec Inghelbrecht. Et — rencontre singulière ! — il eût vu se reproduire le même phénomène d'une école nouvelle du clavier au tournant d'un siècle. L'imprimerie et la gravure rendront-elles inutiles les efforts d'un Tregian de 1913 ?

Grâce à ce document de particulière importance, les compositeurs anglais du virginal, sont donc aujourd'hui accessibles à ceux qui veulent se donner la peine de les connaître. On peut les situer dans l'histoire, et constater qu'ils forment un groupe de haut relief, portant très vaillamment la bannière de la musique britannique vers la fin du XVIe siècle. D'où venaient-ils ? — c'est la question des origines. Où allaient-ils ? — c'est la question des influences. On nous pardonnera de n'aborder ici ni l'une ni l'autre. Dans l'état présent de notre histoire, ces questions sont encore indiscrètes. Faut-il chercher du côté de l'art espagnol d'un Cabeçon (1510-1566), ou bien remonter comme l'a fait notre savant collègue, le professeur Wolf, jusqu'à l'organiste Ashton de 1510, ou même jusqu'à cette singulière tablature d'orgue anglaise du début du XIVe ? — L'embarras est grand.

Il n'est pas moins sensible lorsque nous cherchons à suivre la trace de ce brillant météore que fut l'étoile virginaliste dans le ciel de la musique anglaise. Comment expliquer que la patrie d'un John Bull et d'un Farnaby soit devenue si vite la terre la moins féconde de notre Occident artistique ? Comment prédire en 1600, que l'arbre en pleine floraison allait rapidement sécher sur pied, et que le clavier anglais passerait tout entier aux mains des étrangers ? Puritanisme, esprit de réaction sectaire contre le catholicisme, voilà, pour certains historiens, la véritable cause de cette paralysie soudaine de la muse anglicane. L'aventure des virginalistes pourrait, à la vérité, soutenir cette hypothèse. Si nous nous en rapportons au Fitzwilliam Book, le milieu virginaliste semble manifestement catholique. Byrd est connu pour ses " *popish practices* ", Tallis, quoique fonctionnaire, conserva ses préférences pour " *the older faith* ". Bull quitta l'Angleterre pour Bruxelles et pour le service de l'archiduc Albert. Peter Philips, persécuté, dut se réfugier à Anvers. Enfin les Tregian ont payé d'une longue détention leur fidélité au papisme. Autant de précieuses indications !

Ainsi donc, au XVIIe siècle, les maîtres du virginal fantaisiste et

cavalier n'auraient plus trouvé un terrain propice en sol anglais ; ils auraient essaimé et porté leur art vers le continent. Est-ce la vérité ? Une étude attentive des documents viendra peut-être vérifier un jour les idées que nous présentons ici dans leur plus grande brièveté, simplement pour orienter le lecteur hâtivement, à travers cette littérature nouvelle.

Mais, à quoi bon disserter des êtres et des faits, si nous ignorons les œuvres elles-mêmes ! La naturelle et légitime curiosité qui nous porte vers l'étude d'un artiste ou de son époque, n'a d'autre point d'appui que le souvenir ou l'attente des joies auriculaires. La musicologie n'est qu'un moyen de plus d'atteindre la musique. N'est-il pas vrai ?

* * *

Ce qui nous frappe d'abord, en ouvrant l'imposant Fitzwilliam Virginal Book, c'est l'ampleur des œuvres qu'il renferme. Dès le premier morceau, une infatigable variation serpente et déroule ses anneaux à travers dix-huit pages de la partition. Nous sommes plus près de Bach que de Couperin, et de la *pièce de clavecin* traditionnelle. Partout le virginaliste conserve ses qualités de joyeuse endurance et de solide entraînement. On sent chez lui un continuel désir de s'épanouir, de créer dans la surabondance et de s'ébattre dans le son. Tout à l'opposé du Français du XVIIIe siècle, qui se concentre et se condense pour échapper à la critique maligne qui le guette, l'Anglais de 1... s'abandonne tout entier à l'ivresse du développement. Il vit dans la prodigalité, et dépense — assez vite d'ailleurs — les trésors d'une ingéniosité, à laquelle la musique ancienne ne nous a pas accoutumés.

Aussi ne pouvons-nous qu'avec peine nous orienter au milieu de ces folies. Certaines pièces du volume semblent, à première vue, d'irritantes gageures, imaginées pour faire perdre patience à l'auditeur le moins susceptible. Il convient de parcourir en tous sens et posément cette forêt enchantée, avant d'y trouver le chemin de la raison et le sens de la beauté.

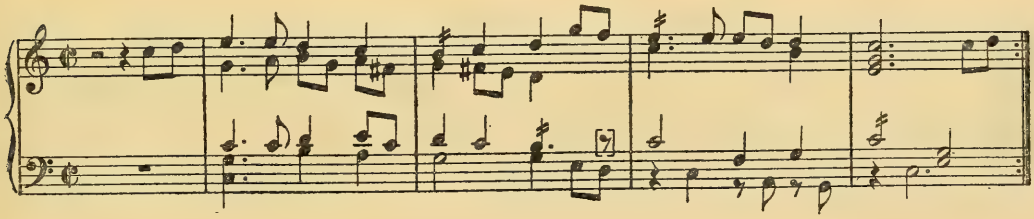
Un peu de patience (et d'analyse aussi) est nécessaire pour mettre en ordre nos impressions, pour distinguer les êtres qui peuplent ces lieux. La musique a ses figures commes les arts plastiques. Celles que nous rencontrons ici méritent examen.

Les unes nous sont déjà familières. Ce sont des figures archaïques, dont la musique du moyen-âge a, pour ainsi dire, usé et abusé. Ici, les faux bourdons, aux traits lourds qui prêtent à la mélodie le soutien de leur contrepoint massif. Là, les groupes ternaires, chers au *tempus perfectum*. Ou bien encore les plaisants hoquets, qui hachent, et leurs amusantes découpures. Enfin l'imitation figurée, ressource classique de la polyphonie, procédé d'architecture commode, déjà devenu banal. A remarquer que l'imitation est d'autant plus fréquente en ces œuvres que nous avons à faire à des maîtres plus anciens. Byrd y revient sans cesse ; ses successeurs l'allègent jusqu'à lui faire perdre son caractère scholastique.

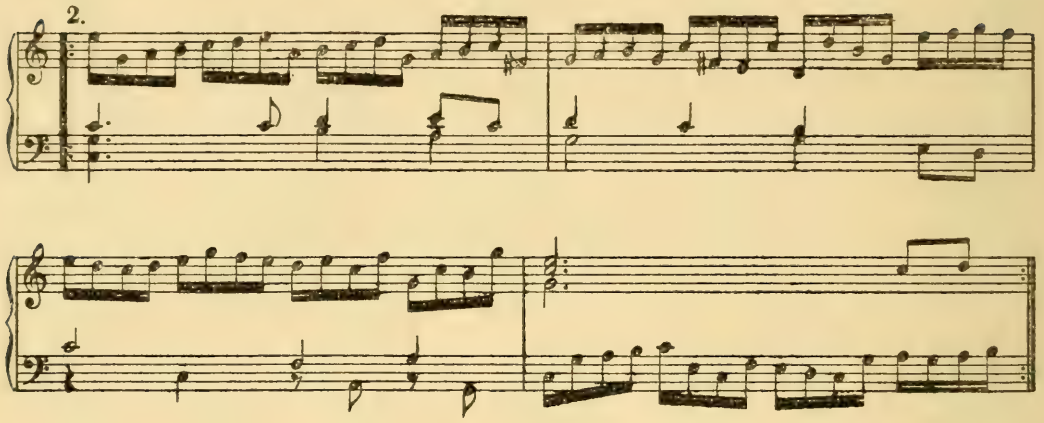
D'autres figures sont d'emprunt étranger. Nous reconnaissons aisément les formules caractéristiques et brillantes des Italiens de la Renaissance et la virtuosité des grands toccatistes, les Gabrieli, les Merulo. La mélodie anglaise, un peu frileuse, ne saurait se passer du manteau somptueux que l'art méridional iette sur ses épaules, et qui pèse parfois lourdement sur elles. Mais les pièces exclusivement dans le goût transalpin sont rares, et encore plus celles qui se rapprochent du goût français. Le virginal, au milieu de toutes les influences du temps et de l'espace, cherche à dégager les éléments d'un style personnel. Ce modernisme évident, cet effort vers le progrès et la nouveauté, donne au Fitzwilliam Book sa valeur et son éternelle jeunesse.

Oui, les Bull, les Farnaby et leurs collègues ont été des progressistes de la musique, et l'origine de la technique pianistique en Occident devra être cherchée parmi la *figuration progressiste* de leurs œuvres. Mélos, rythmes, harmonie, tout subit chez eux la poussée d'une figuration mouvementée. La matière musicale y est tournée et retournée en tous sens, développée, étirée de mille façons.

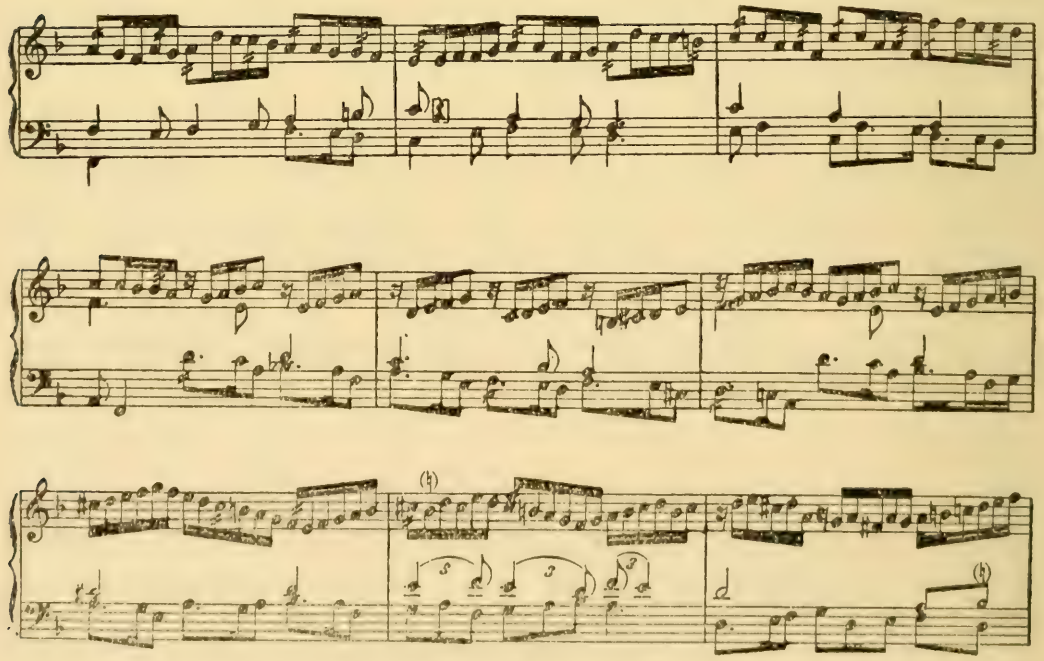
Veut-on des souplesses, les virginalistes en sont prodigues. Une petite Spagnoletta comme celle-ci :

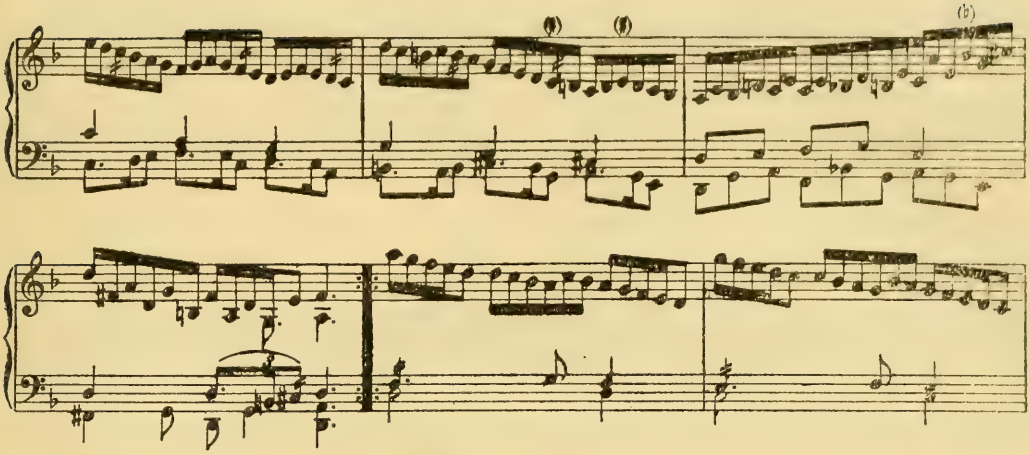


prend aussitôt entre leurs mains l'allure d'un caprice :

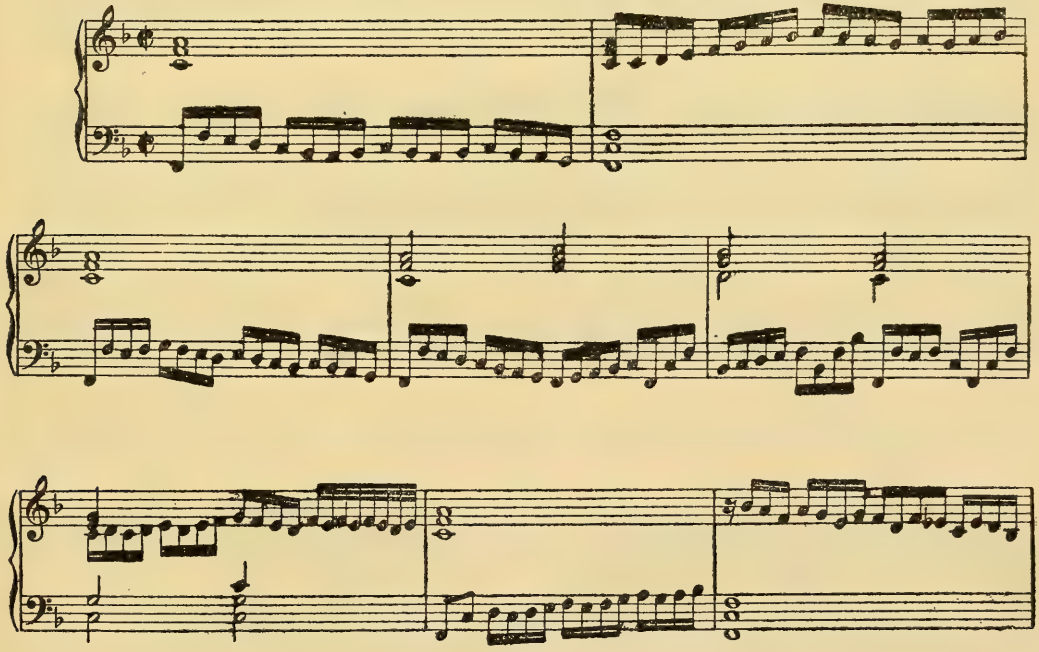


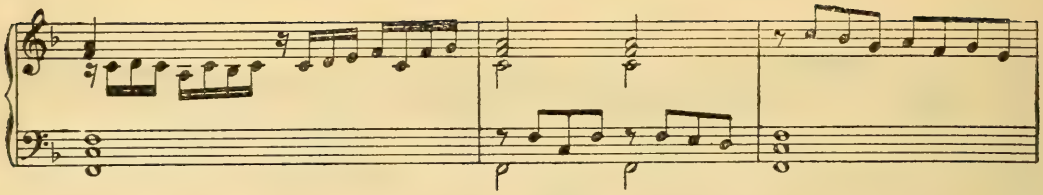
une simple chanson leur inspire des recherches où vraiment l'oreille moderne n'est point déçue :



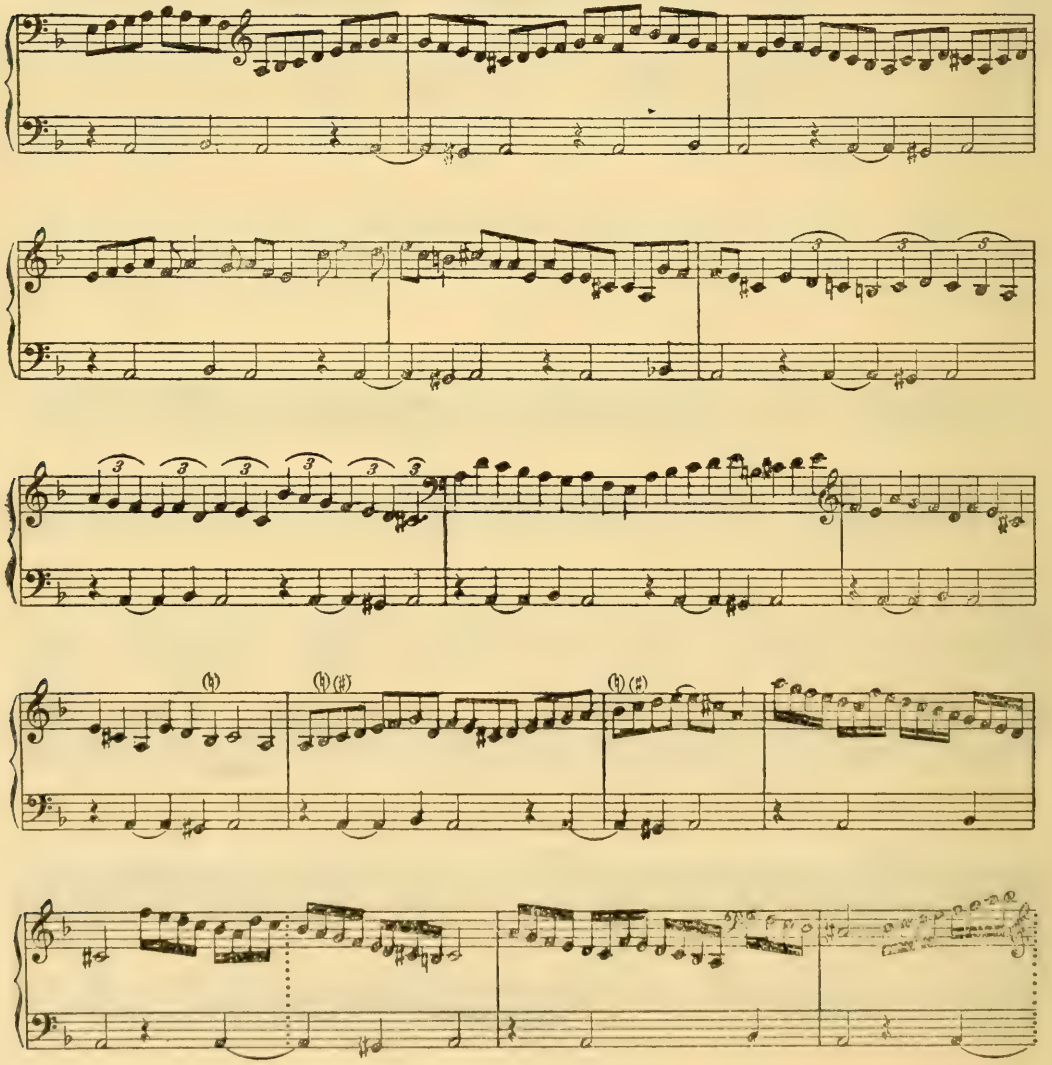


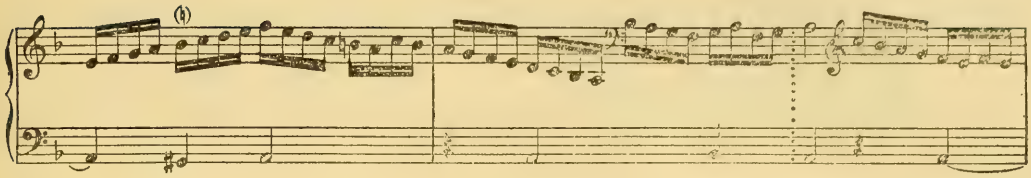
Ailleurs cette aisance, cette mobilité devient l'occasion d'une pièce entière, dans laquelle nous reconnaissons les caractères du grand prélude de clavecin :



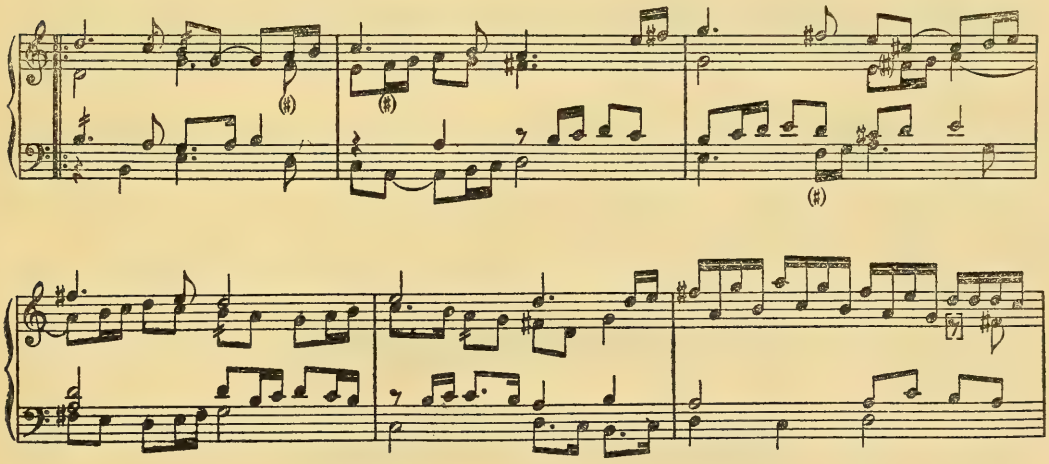


L'obstination d'un motif, qui, depuis, a si souvent servi et même desservi la musique instrumentale, ne saurait manquer aux virginalistes. John Bull en obtient ceci :

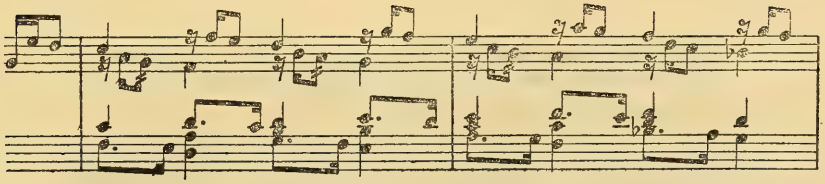


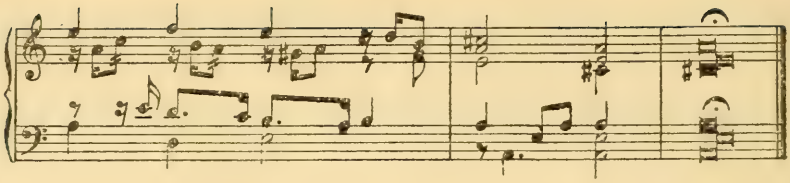


La séquence, excellent procédé pour tous ceux qui veulent développer, est naturellement leur alliée. Ils l'apprécient particulièrement dans leurs pièces de résistance, et, (il faut bien le dire), là ou l'inspiration commence à faiblir. C'est ainsi qu'on la voit prolonger sur certaines pavanes et gaillardes l'ombre de ses formes allongées et de ses vastes mouvements diatoniques, montants et descendants, lamentables et oiseux. Parfois cependant elle s'anime et prend un air *Maître Chanteur* qui lui sied fort bien. Par exemple :



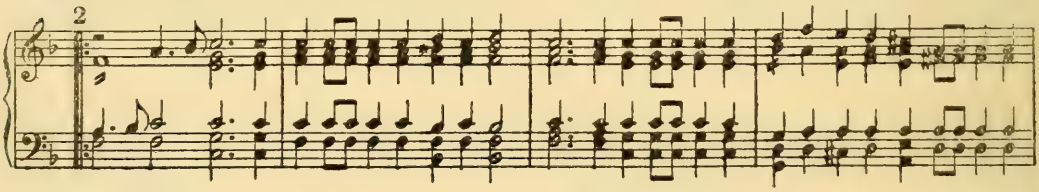
Ou bien encore :



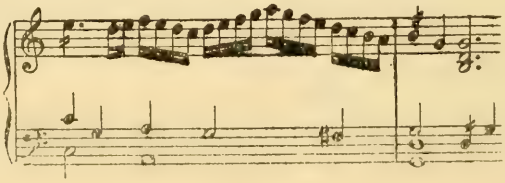


N'oublions pas certaines pratiques, chères à la technique de ces artistes et qui leur ont été inspirées par la musique instrumentale de leur temps. A travers le Fitzwilliam Book, et ses deux portées, sonnent bien d'autres instruments que l'humble virginal.

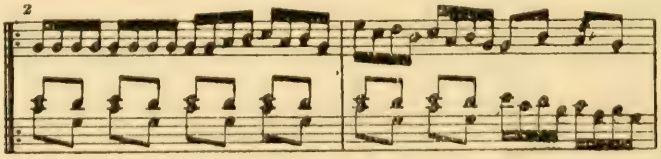
Tantôt c'est la fanfare des trompettes et des hautbois :

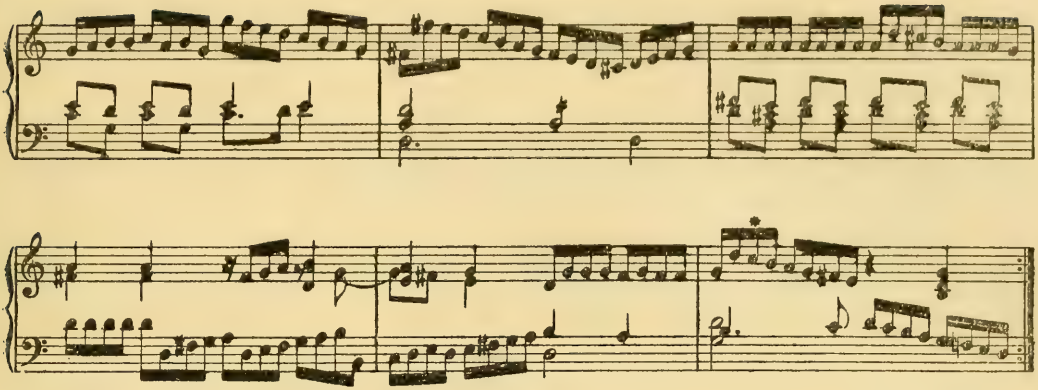


tantôt le luth qui résonne à la manière de Francesco da Milano ou de Dowland, en dolentes fantaisies, pleines d'imitations légères et de traits frémissants. L'antique musette apporte çà et là sa note champêtre et aigre, et rappelle que nous sommes en pays Celte :

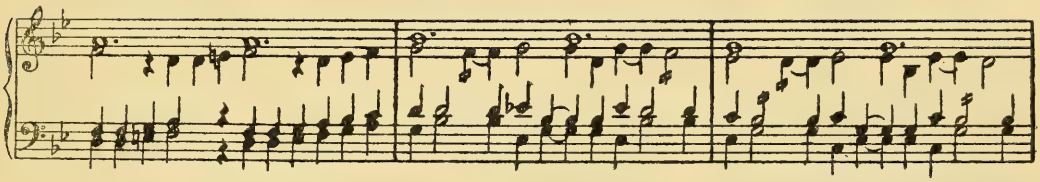


Le cor lui-même s'entend au fond des bois dans la *Chasse du Roi*, et se mêle aux aboiements des chiens :





Ici, l'instrument à vent est pittoresque, mais n'est-il pas purement musical et présent encore à l'oreille du compositeur dans des passages comme celui-ci ?



On invoquera sans doute et avec raison la présence de l'orgue, dont tous ces artistes ont pratiqué le culte.

Enfin, l'orchestre lui-même nous arrive directement par bouffées, à travers ces pièces dont il soutient pour ainsi dire la belle sonorité et la vaste charpente. Que de peine ces artistes du clavier se sont donnée pour enfermer dans les dix doigts de l'exécutant l'âme de la musique de leur temps ! Il leur eut été si facile de simplifier et de ramener leur art aux proportions de l'étroit virginal. Et voilà qu'ils ne songent qu'à amplifier, qu'à grandir la mission dont ils se sentent chargés. Quelle reconnaissance ne devons-nous pas à leur lyrisme communicatif ?

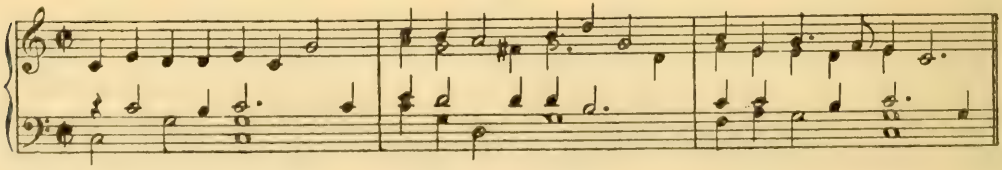
* * *

En fait de rythmes, les confrères de John Bull sont également de subtils et ingénieux ouvriers. Ne leur demandons pas, bien entendu, cette rythmique heurtée à laquelle le théâtre nous accoutume, et dont

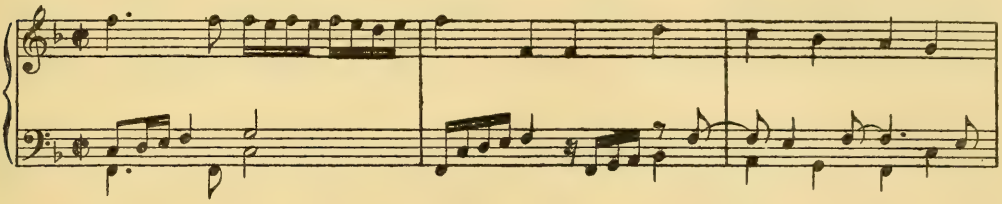
notre musique tire de saisissants effets. Ont-ils connus le style recitativo de la déclamation florentine ? Sans doute, et l'illustre Caccini a sa place dans ce recueil de Cambridge, avec une des meilleures compositions de ses *Nuove Musiche* ; d'autres compositions du même genre se sont glissées à plusieurs endroits du volume. Mais, peu nombreuses, elles prennent l'allure générale de l'œuvre, c'est-à-dire qu'au lieu de tendre vers l'isolement de la monodie, elles se laissent envahir par la végétation vivace et luxuriante, dont la musique virginaliste les a vite recouvertes. Elles subissent la loi et l'entraînement de cet art d'imagination outrancière.

Et l'on saisit ici, sur le vif, une des raisons de la soudaine disparition de l'école que nous étudions. Au moment où la Renaissance italienne rassemble toutes les énergies de l'esprit autour de l'expression verbale et du geste dramatique, il n'y a plus de place pour les épanchements compliqués du sentiment musical anglo-celte. La rencontre, en une même pièce de clavecin, d'un mystique comme Peter Philips et d'un homme de théâtre comme Caccini, semble presque tragique. Il faut qu'un des deux tempéraments l'emporte sur l'autre dans l'évolution de l'art, et, l'on devine bien que le Florentin, appuyé sur une déclamation qui fait image, sera victorieux, dans ce monde des réalités visibles et tangibles. Aussi bien, leurs convictions religieuses ne sauraient les sauver. Comment les virginalistes auraient-ils résisté entre l'Eglise d'Elisabeth, qui réprouve la volupté des oreilles, et l'Eglise de Palestrina, qui sacrifie le charme de la musique à l'intelligibilité du texte littéraire ? Ne cherchons donc pas chez eux l'accent dramatique des paroles qui récitent ou qui décrivent. Ici, le rythme, comme tous les procédés de l'art, est au service d'un irrésistible penchant. Il sert à prolonger l'ivresse sonore, à retarder la venue de la cadence finale. C'est un moyen dilatoire, diraient les juristes. Grâce à lui la musique reprend sans cesse de nouvelles forces, en se contrastant, et s'intrigant, en renouvelant la série capricieuse de ses mouvements vibratoires.

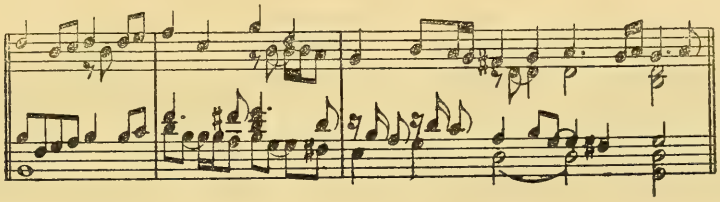
Ce qui ne veut pas dire que les virginalistes ignorent le ferme dessin des rythmes les plus francs :



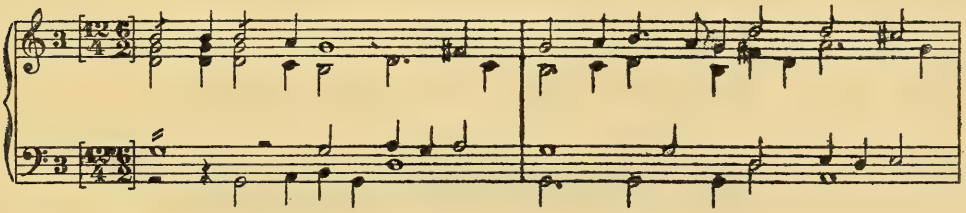
Mais ils savent qu'on ne va pas loin d'une allure aussi canaille. Ils préfèrent le déhanchement de ce *Muscadin* par exemple :

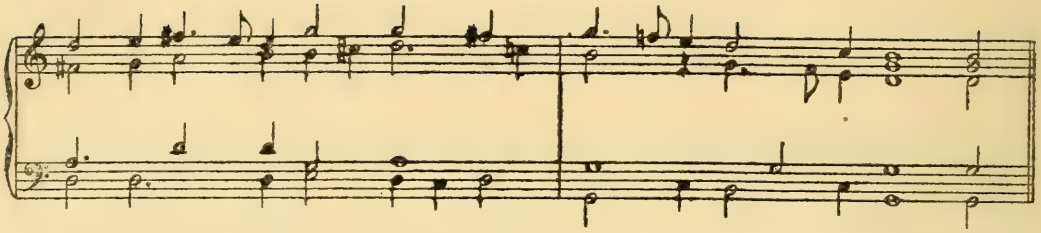


Ou la subtilité de ce *Maske :*

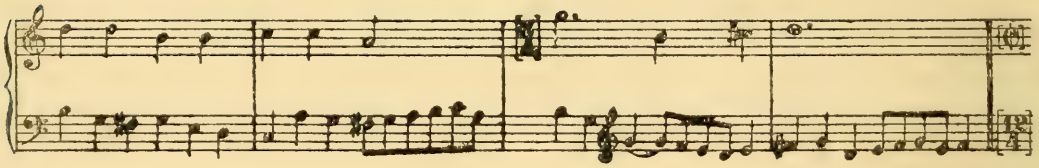


Leur goût les porte souvent vers les *rythmes ambigus.* Ils ne seraient pas de leur temps s'ils ne cherchaient à maintenir, aussi bien dans la polyphonie que dans l'harmonie, dans le morceau de danse que dans le morceau d'église, cet équilibre volontairement instable, où les rythmes chevauchent et trébuchent les uns sur les autres et dont l'incertitude est un véritable obstacle au lecteur moderne qui veut pénétrer dans la musique savante du XVIe et du XVIIe siècle. Le seul jeu du contrepoint et de ses entrées successives ne saurait justifier cette passion de l'ambiguité, dont la forme la plus élémentaire se rencontre dans presque toutes les gaillardes et s'obtient en associant le ternaire et le binaire de la façon suivante :



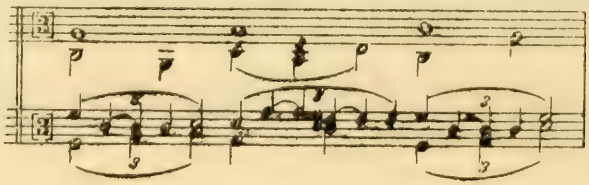


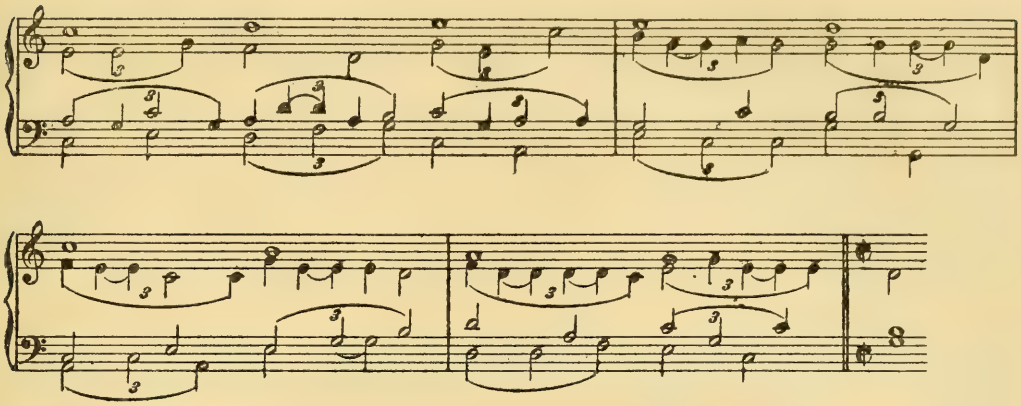
Les exemples de ces substitutions, que les philologues appelleraient amphibologiques, sont légions. Ils ne suffisent point du reste à la logique ingénieuse des virginalistes. Bien souvent c'est *simultanément* que les rythmes se superposent, et avec une insouciance de l'exécutant qui ne se rencontre peut-être plus beaucoup aujourd'hui dans notre musique de clavier. Que dire de passages comme ceux-ci, ou le 6/4 suit tranquillement son cours sans souci du C qui intervient à l'improviste :



ou ce terrible enchevêtrement, dont la gymnastique rythmique nous donnerait sans doute une curieuse réalisation plastique :

15.





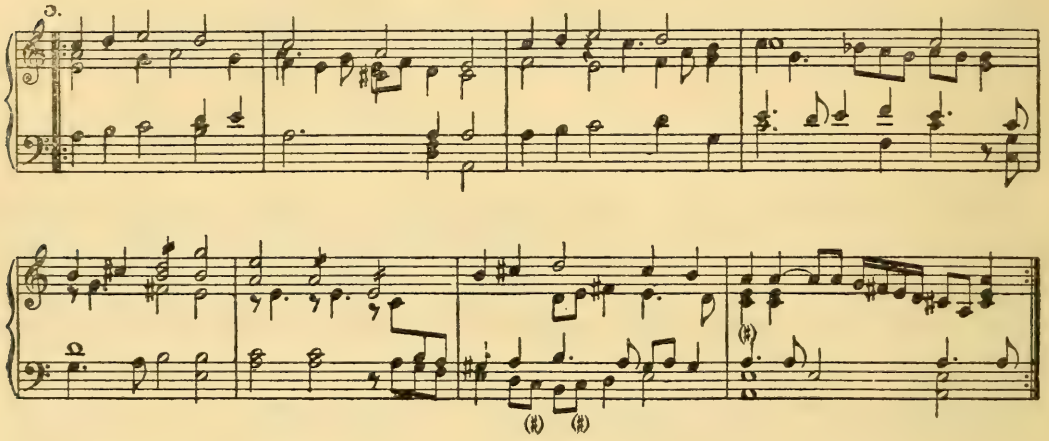
* * *

On ne reverra plus, et de longtemps, de pareils visages dans la musique de clavier. L'orchestre seul, et l'orchestre moderne, sera capable de reprendre pour son compte ces tentatives hardies et de les mener à bien. Seule aussi notre toute jeune musique nous donnera la clef du langage harmonique, dont les virginalistes ont cherché les formules et pressenti la beauté, parallèlement aux grands chromatistes italiens.

Non point que l'harmonie de Bull soit celle de Bach ou de Rameau, celle qu'on peut appeler classique et dont l'essentiel est d'avoir fait triompher l'omnipotent majeur. Bien au contraire, elle participe à la fois des anciennes et des nouvelles tendances tonales, elle hésite entre l'écriture verticale et l'écriture horizontale, elle cherche entre les sons des relations intimes et hardies. Et tout ceci, avec une indépendance, un goût progressiste, auxquels la théorie de l'âge suivant va bientôt mettre bon ordre, mais que les musiciens actuels trouveront sympathiques. Quand on passe de la tyrannie du *Code de musique* et de sa basse fondamentale, dans le joyeux tohu-bohu du Fitzwilliam Book, on éprouve la sensation d'une délivrance. Les confrères de Farnaby et de Byrd sont à peu près à la même distance que nous de ce XVIIIe siècle, que l'on peut considérer comme le point mort de notre évolution harmonique. Chez eux, comme chez nous, la musique est en marche, mais dans un sens opposé. Ils vont vers l'unification des modes ; nous nous en éloignons.

Avec cette différence cependant, que nous avons, pour nous guider, l'expérience de trois siècles, et le credo de nos grands maîtres. Les vir-

ginalistes au contraire, marchent à tâtons. Leur harmonie rebondit sur tous les angles de leur contrepoint, virevolte, tourbillonne et cascade, entraînée par le flot d'une figuration incoercible. Bien expert qui pourrait dire s'il faut ici un dièse ou un bémol, quand le texte n'en porte pas et que l'oreille s'inquiète. Les accords se brisent, les gammes s'enguirlandent, les imitations se pressent, et la tierce et la sensible, à tout coup submergées, apparaissent tantôt majeures, tantôt mineures au hasard des rencontres et des combinaisons ! Ainsi ce passage où l'on pressent Moussorgski :



Et mille autres, que nous ne saurions citer, sans rebuter le lecteur. Car telle agrégation sonore ne signifie rien lorsqu'elle est arrachée à l'atmosphère du morceau qu'elle anime.

Il faut se plonger dans le Fitzwilliam Book, contempler le paysage virginaliste, ses perspectives fuyantes, ses grands horizons, baignés de lumière parfois indécise ; et l'on se prend à aimer la teinte grise de ses harmonies, et jusqu'à la gaucherie de sa couleur. Nous traversons ici un lieu de transition, nous franchissons un stade d'élaboration. La musique s'y *dépolyphonise*, et l'harmonie, avant de s'immobiliser dans l'accord, y accomplit un vigoureux travail d'assouplissement. Les différents concepts auxquels obéit notre technique moderne se trouvent aux prises déjà sur ce clavier du virginal, où le chromatisme des notes noires et blanches égalise, tempère le son, en le rendant esclave des habitudes digitales, dont sortira notre grand art, celui de Liszt, de Mozart et de Franck.

* * *

Tel est ce que nous appelions le matériel figuratif des virginalistes. Tel est le fonds de roulement sur lequel ils ont vécu pendant près d'un demi siècle. Comment ont-ils vécu, et qu'ont-ils produit en s'aidant de ces éléments, en s'inspirant de ces tendances ? C'est ce que nous dit avec éloquence le somptueux Fitzwilliam Book, cette bible de la musique anglaise au temps de Shakespeare.

Danses, fantaisies, motets, préludes, airs variés ou amplifiés, plain-chant liturgique, défilés et mascarades, inventions contrapontiques et pont-neufs, tout le répertoire de la Renaissance a passé par les dix doigts des virginalistes. Le *Toy* shakespearien voisine avec le *Felix namque*, *Margot* soupire non loin *d'Amarilli*, entre un *Salvator mundi* et le rêve de *Barafostus ;* l'Italie, l'Espagne, la France et jusqu'aux Gypsies mènent avec l'Angleterre, l'Ecosse, l'Irlande et les Pays-Bas une ronde folle, où la gigue (dont notre music-hall a conservé le souvenir) ne craint pas de donner la main aux *Miserere à trois parties* ou au *Psaume* 140. Quelle étrange confusion et comme l'esprit de la musique nous apparaît ici indifférent à l'originalité de la matière sonore ? Bien peu d'idées, parmi celles qui orientent ces pièces, appartiennent à l'auteur qui les a traitées. Les unes portent manifestement la marque de leur origine, les autres suivent la mode du temps, et sortent de n'importe où. Le mérite de l'artiste est dans l'effort accompli pour dégager le mouvement et la vie d'un thème qui vient se poser devant lui. On ne saurait même prétendre que le virginaliste se soucie beaucoup de faire sien le bien d'autrui, et de mettre à son œuvre un cachet nettement personnel. Il individualise rarement, il *musicalise* toujours. C'est bien son droit.

Et c'est aussi le nôtre de vouloir établir un classement logique là où règne une pareille insouciance. Mais comment faire ? La simple chronologie serait vaine. La morphologie, qui s'en tient aux titres des œuvres, resterait impuissante ou arbitraire. Car le virginaliste, dont le but est de se faire jouer sur un instrument déterminé, accommode d'un même style tous les plats qu'il nous sert, et s'efforce de faire *une certaine musique* à propos de tout ce qui lui tombe sous la main.

Mieux vaudrait distinguer dans ce vaste répertoire d'abord les pièces purement digitales qui émanent directement du clavier, puis celles qui lui viennent au contraire de l'autre extrémité du monde de la musique, de la haute polyphonie par exemple, et enfin celles que le virginaliste a pour ainsi dire trouvées sous sa main. La part de l'empirisme se trouverait ainsi

réduite autant que possible, et l'on verrait, par exemple, les préludes ou les toccatas s'opposer au groupe des motets, tandis que les chansons, les danses, les pièces pittoresques ou scéniques, les fantaisies profanes ou sacrées iraient de compagnie. Et l'on apercevrait aussi que les œuvres les plus intéressantes sont précisément celles qui satisfont à la fois les nécessités du clavier et les exigences de la musique pure. Ni le madrigal, ni le motet, conçus pour une exécution collective, ni le simple prélude écrit pour faire briller un instrument modeste (pardon clavecinistes ?), ne donnent la mesure d'un de ces grands génies.

Il faut voir John Bull dans la *King's Hunt*, où la meute hurle parmi les fanfares, à travers les galopades des chevaux. Il faut admirer Byrd, Richardson, Morley, dans leurs pesantes pavanes, qui ont toute la richesse des étoffes du XVIe siècle, et qui longtemps avant notre sonate, posent déjà le principe du bi-thématisme expressif. Il faut applaudir le merveilleux Giles Farnaby, une des plus singulières imaginations dont la musique ait enrichi l'humanité, homme incomplet, mais de surprenante invention. Il faut enfin s'incliner devant les très grandes pièces d'architecture, construites sur des fragments de gamme, ou des motifs grégoriens, et qui dépassent le virginal proprement dit de toute la hauteur de la musique symphonique. Ici l'artiste trouve sa liberté. La matière qu'il traite n'appartient à personne, et il la traite sans se soucier de qui que ce soit. Il marche, soutenu par sa propre fantaisie. Bel effort en vérité, mais combien difficile à cette époque de la musique !

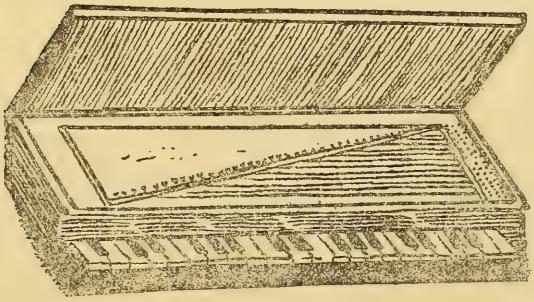
* * *

Alors le *virginalisme* nous apparaîtra dans toute la singularité de son splendide isolement. Nous verrons en lui un des plus furieux efforts de l'humanité pour envahir le domaine de la musique pure, un des plus dignes d'admiration et d'émulation. La gloire des virginalistes, c'est d'avoir voulu, selon le mot d'un poète moderne, leur parent spirituel : " *de la musique avant toutes choses* ". Oubliant les catégories, insoucieux de polyphonie ou d'harmonie, des modes anciens ou modernes, des convenances instrumentales, et des possibilités d'exécution, ils se sont lancés à travers la musique, bravement, héroïquement, joyeusement, avec toute l'assurance de la " *Merry England* " qu'ils personnifiaient. L'instinct de la

conquête les a conduits vers des terres nouvelles. Ils ont été d'admirables novateurs.

Les premiers, peut-être, ils ont clairement aperçu que la musique vivait d'expansion, que le mouvement vibratoire portait en lui-même une force sans cesse renouvelée, une énergie, qui s'exalte de nos jours par la *mélodie continue* et la *grande variation.* Loin de séparer comme l'ont fait tant de musiciens (avant et après eux,) l'accessoire du principal, le fonds de la forme, la ligne de son ornementation, ils se sont efforcés d'incorporer dans leurs œuvres toutes les énergies dont la musique était capable à cette époque. Loin de faire servir le son à des fins intellectuelles, morales, religieuses, didactiques, dramatiques, que sais-je ? ils ont tout subordonné à cet art de libre échange sentimental. On dira qu'ils l'ont fait avec plus d'ardeur et plus de juvénilité que de prévoyance et de méthode, et l'on prouvera ainsi que leur œuvre n'était point faite pour la résistance. On nous montrera qu'ils ne savent guère où ils vont, et que leur perpétuelle agitation finit par nous lasser. C'est vrai, le fruit qu'ils nous offrent est rarement à point. Mais faut-il s'en plaindre ? Trop souvent notre musique occidentale a manqué de fraîcheur. Trop souvent elle fut un art de réflexion et de convenance. Ici, et pour un moment, nous sentons l'enthousiasme et l'ivresse qui cherchent leur voie. C'est la musique dans toute sa fleur virginale. Les virginalistes ont bien mérité leur nom.

CHARLES VAN DEN BORREN.



LE VIRGINAL D'APRÈS VIRDUNG EN 1510

Choses d'Asie

DE QUELQUES MUSIQUES ET DANSES D'EXTRÊME-ORIENT

Je voudrais que les lecteurs sous les yeux de qui tomberont ces lignes, détachées d'un calepin de voyageur, eussent pour leur signataire, non la sévérité d'appréciation dont ils font si justement preuve à l'endroit d'une étude musicographique professionnelle, mais la souriante indulgence à laquelle peut prétendre un touriste profane, passionnément épris de sensations musicales mais dépourvu de technique et de métier.

On a beaucoup écrit, et excellemment, sur les musiques exotiques, en particulier sur celles d'Asie. C'est même là un des titres de gloire de la Revue S. I. M.. Au surplus, de quelque façon qu'elle se manifeste, la musique ne laisse pas que d'être *partout* profondément humaine. Qu'elle s'exprime au moyen d'un orchestre complet ou d'un assemblage d'instruments barbares, elle traduit toujours exactement le sentiment, le tempérament, le *modus vivendi* de ses auteurs. Elle est le miroir d'un peuple civilisé, comme celui d'une tribu sauvage. Et, s'il lui arrive parfois de déchoir dans le bruit ou la cacophonie, le moraliste, le psychologue et l'ethnographe seront néanmoins assurés d'y trouver le point de départ de leur synthèse ou le but final de leur analyse.

Allons plus loin. La musique, plus et mieux que tout autre art, est l'esclave, la sujette, des conditions ambiantes où il lui est donné de se manifester. Elle sera rêveuse, intellectuelle, philosophique ou mystique dans les pays septentrionaux ; chaude, amoureuse, sensuelle, jalouse et

passionnée sous les tropiques. On a pu dire dans le même sens qu'il y avait une musique maritime, comme il y avait une musique montagnarde (et ce n'est certes pas mon illustre ami cévenol Vincent d'Indy qui me contredira en cette dernière assertion !)

En Extrême-Orient, les musiques offrent cette particularité étrange et déroutante de revêtir surtout un cachet de tristesse, de mélancolie ou de gravité.

Évidemment, il serait imprudent de généraliser. Mais il est hors de doute que — hormis les musiques de gaîté, à l'occasion des fêtes : fiançailles et noces, par exemple — ces peuples ont une tendance marquée à exprimer musicalement leurs rêveries ou leurs peines, de préférence à leurs joies ou à leurs plaisirs. Le Japon, notamment, est extrêmement caractéristique à ce point de vue : l'inspiration y est manifestement mélancolique, en un pays pourtant riant et enchanteur, où tout — femmes, fleurs, paysages — est un ravissement des yeux et une perpétuelle invitation au sourire et à la douceur de vivre.....

Est-ce paradoxe de la Nature comme il s'en rencontre tant, parfois ? Ou faut-il attribuer ce caractère de rêverie sentimentale à l'emploi exclusif du mode mineur qui prévaut dans toutes ces musiques d'Asie ?...

Nous laisserons au lecteur seul le soin de conclure, à la fin de cette *étude d'impressions* dont, sans plus tarder, nous allons parcourir l'erre géographique.

BIRMANIE, SIAM, CAMBODGE

Les musiques birmane, siamoise, cambodgienne et javanaise offrent entre elles d'étonnantes affinités. Même conception, mêmes procédés et, à peu de chose près, mêmes instruments.

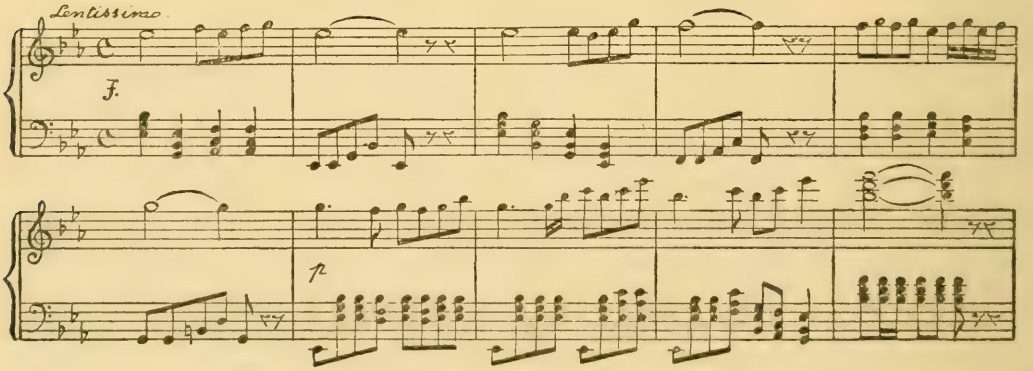
Il eût été intéressant pour un musicographe expert en exotisme, comme le regretté Bourgault-Ducoudray par exemple, de rechercher, à travers l'histoire des peuples indo-chinois et indo-javanais, la genèse première de l'art des sons et de sa réalisation symphonique. Une fois de plus, on y aurait vu la musique intervenir dans le domaine de l'ethnographie pure ; car celui qui eût fixé la véritable origine de ces musiques étroitement parentes eût peut-être trouvé la solution d'un grand problème ethnique, savoir la filiation des races malaise et javanaise que d'aucuns prétendent asiatique, et d'autres, océanienne.

Aussi bien décrire la composition d'un orchestre siamois revient-il à décrire celle d'un orchestre birman ou cambodgien (je dirai plus loin les divergences, d'ailleurs légères, qu'offrent, à cet égard, musique, danses et orchestres javanais). Que la scène se passe à Rangoon, Pnom-Penh ou Bangkok, le spectacle sera le même et la sensation identique.

Orchestre de *frappements* surtout, où le piano de bambous en forme de pirogue, les gongs et les pianos circulaires portent des noms différents mais jouent partout le même rôle primordial. On y notera généralement aussi l'adjonction d'une clarinette aigre et d'un violon criard dont la fonction instrumentale n'est pas netttement définie. Quoiqu'il en soit, ces musiciens, avec de si faibles moyens, se livrent à d'extraordinaires *improvisations*, rappelant par instants celles des tziganes hongrois devant la virtuosité desquels le grand Liszt, lui-même, demeurait confondu...

Du vieux thème populaire *lhaï :*

qui se trouvait à l'état de formule quasi-liturgique dans un grand nombre d'antiennes millénaires et dont l'origine remonte probablement aux époques khmères, les Siamois ont tiré les premières mesures de leur chant national moderne, plus proche parent, par son écriture grave et hiératique, de l'*Hymne Russe* que de notre *Marseillaise :*



Les conditions dans lesquelles il me fut donné d'entendre, pour la première fois, cet *Hymne Siamois*, restent gravées dans ma mémoire parmi les souvenirs les plus impressionnants de mon voyage en Extrême-Orient.

C'était aux obsèques, ou plus exactement à la crémation de S. M. le feu roi Maha Chulalongkorn. Joué par la garde royale, présidant le char funèbre où trônait l'urne d'or aux feux adamantins, ce morceau de musique indigène, harmonisé à l'européenne, avait tout le style angoissant d'une marche funèbre, dont les accents déchirants eussent été confiés aux cuivres et ponctués d'un roulement de timbales...

Dans le même défilé, mais cette fois derrière l'auguste dépouille, marchaient une cinquantaine d'étranges musiciens indigènes vêtus de dalmatiques rouges et jaunes : la plupart se contentaient de frapper à intervalles réguliers sur des timbales de tonalité différente, cependant que l'un d'eux exécutait une curieuse improvisation sur un hautbois extrêmement nasillard. Je ne sais rien de plus frissonnant que ce solo ironique et persifleur s'élevant, au milieu du silence profond et du respect général comme un blâme suprême aux défaillances et aux fautes du mort, au cours de sa dernière réincarnation humaine !...

L'art de la danse au Siam et au Cambodge a toujours été hautement prisé. J'en dirai tout autant de la Birmanie, encore que la déposition du roi Thebaw et l'actuelle administration de son royaume par les Anglais, qui l'ont rattaché à la couronne des Indes, aient fait disparaître.

Qui d'entre nous, d'autre part, n'a admiré la grâce plastique des danses cambodgiennes que Melle Cléo de Mérode, l'exquise et tanagréenne ballerine, faisait revivre il n'y a pas bien longtemps ?... Sans doute, la charmante artiste manquait-elle, professionnellement, de cette raideur d'articulations qui est le propre de toute chorégraphie indo-chinoise ou javanaise, et en particulier de ce renversement des mains sur le poignet qui ne s'obtient que par de longues et minutieuses études, dès l'enfance... Mais, abstraction faite de ces imperfections nécessaires, Melle Cléo de Mérode, par une divination qui lui fait le plus grand honneur, s'était approchée de très près de la Réalité où elle s'essayait. La tête casquée d'une pagode aux filigranes délicats, les doigt *coiffés* — si j'ose dire — de longs ongles dorés, le corps serré, emprisonné dans une dalmatique de brocart d'or, les pieds chaussés de fines babouches, elle allait et virevoltait, aux sons d'un orchestre, bien un peu conventionnel... Mais à l'impossible, nul n'est tenu !...

Et c'était vraiment pour le Parisien blasé, sceptique, une vision presque exacte des antiques danses aux pays *thaï* et *khmer*.

JAVA

A Java, la musique paraît n'être que le corollaire de la danse. Peu ou pas de chants populaires : en revanche, une grande quantité de danses caractéristiques, harmonieuses et lentes.

Heureux, l'Européen de passage auquel sa bonne étoile permet d'assister à un de ces concerts de plein air qui, à Batavia ou à Sœrabaya, sont l'indispensable complément de toute cérémonie nuptiale !... Pour aider la chance, le mieux sera de s'enquérir au quartier chinois — on sait que les Célestes, comme partout en Extrême-Orient, ont su accaparer le haut et le petit commerce des villes et draîner également à leur profit les richesses intérieures du pays — le mieux sera, disons-nous, de s'enquérir au quartier chinois des jours et heures de fêtes matrimoniales en perspective. J'ai pu ainsi, sans autre recommandation que le truchement d'un Hollandais de mes amis, M. Boerrigter, grand agriculteur de Buitenzorg, assister, un soir, en me promenant dans Batavia, à un banquet de noces chinois, suivi de danses. L'hostilité des Célestes pour le " diable d'Occident, " si accusée à Canton par exemple, n'existe pas à Batavia, Bangkok ou Singapore. Le Fils du Ciel, nonobstant son nombre, ne s'y sent pas absolument chez lui : il a l'impression qu'on l'y tolère, parce que facteur économique important, à l'instar du Grec et de l'Arménien dans les Echelles du Levant.

Après les innombrables services et plats pimentés d'un menu nécessairement hétéroclite, voici venir les musiciens et les *ronggeng* ou danseuses.

L'orchestre javanais se compose ordinairement d'un piano à touches de bambous, d'un violon monocorde, de plusieurs gongs à timbres différents, d'une flûte aigre rappelant assez le hautbois, de claquoirs en bois et de cymbales. Le nombre des exécutants est d'une demi-douzaine pour les orchestres courants, et d'une douzaine pour les *gamelang* des princes indigènes tels que ceux du sultan de Djokkja et de l'Empereur de Solo.

Les traits caractéristiques des danses javanaises sont la lenteur et l'harmonie. Mais il arrive parfois — comme je l'ai observé d'ailleurs aussi en Birmanie, au Siam et au Cambodge qui, je le répète, offrent avec Java d'étroites affinités musicales — il arrive parfois que le final d'un

mouvement s'amplifie tout-à-coup, s'accélère, se précipite sans transition apparente, pour se terminer en cadence plagale, non religieuse comme celle de Gounod, mais épileptiforme et presque cacophonique. Tous les musiciens frappent à tour de bras sur leurs instruments : c'est une rage, une frénésie, courte heureusement... mais qui ne manque pas de saveur exotique !

On sait l'eurythmie des danses javanaises, célèbres dans le monde entier pour leur plastique générale et la grâce étrangement voluptueuse de leurs enveloppements. Les pieds n'y jouent qu'un rôle effacé, secondaire : toute l'importance de la chorégraphie réside dans le nonchaloir des épaules, la torsion des bras et le redressement inusité des paumes. Le moindre repliement du pouce, de l'index ou du médium a sa signification ; en d'autres termes, la main du sujet est une main *parlante*... Mais il faut être javanais pour en percevoir les nuances. Et, si ce langage muet demeure généralement peu compréhensible à l'Européen profane, c'est que celui-ci n'en perçoit que trés rarement le symbolisme ésotérique.

La place me manque malheureusement ici pour entrer dans le détail des danses de Java qui, à elles seules, vaudraient qu'on leur consacrât toute une monographie. Je me contenterai de commenter brièvement l'une d'elles, la plus prisée de toutes : la *slendang*.

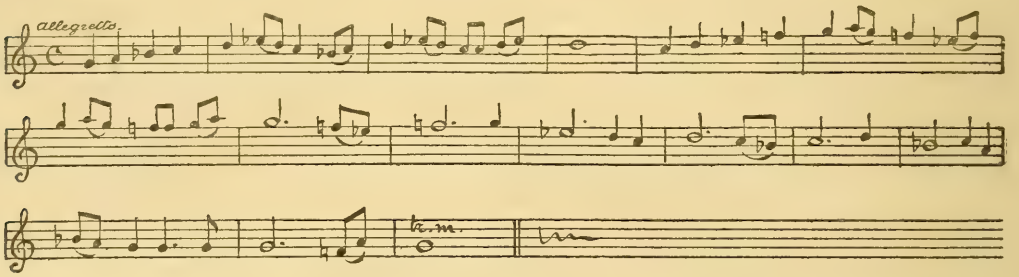
Imaginez un escadron volant de dix petites ballerines maigriotes, décolletées et les bras nus — de très longs bras minces qui les font ressembler aux *Wajangs* ou marionnettes du théâtre javanais... Les danseuses, au corselet de velours vert ou rouge, à broderies et crépinettes d'or ou effilés d'argent, au *sarong* national qui leur tient lieu de jupe, défilent d'abord à la file indienne, devant le public qu'elles saluent respectueusement. L'une d'elles se détache ensuite des autres ; elle tient à la main une écharpe de mousseline qu'elle agite avec grâce. Elle va, vient, avance recule, tourne et, finalement, se campant devant un des spectateurs du premier rang, lui lance l'écharpe.

C'est l'invitation à la valse, dans toute l'acception concrète du mot. Et le danseur désigné se voit dans le double alternative, ou de danser avec la *ronggeng*, ou de lui payer un florin de dédit. Les plus galants s'exécutent avec empressement et pastichent, qui légèrement, qui lourdement, derrière la ballerine, ses pas et ses renversements de main, faisant, suivant le cas, crépiter les bravos ou déchaîner les rires.

Le danseuse reprend ensuite sa place, derrière ses camarades ; le

défilé recommence, puis les saluts au public, puis le jet de la mousseline à un nouvel élu. On pourrait croire que, répété dix fois, vingt fois ou davantage, ce petit jeu ne tourne à la monotonie, partant à l'ennui précurseur du décrochement des mâchoires... Il n'en est rien. Les *ronggeng* savent varier à l'infini leurs attitudes et leurs mouvements ; les instrumentistes sont d'étonnants improvisateurs ; et le danseur-amateur achève de donner à chaque *slendang* un cachet de gaîté farce bien particulier.

J'ai pris plaisir à noter sur mon calepin de voyageur, pour l'harmoniser ensuite à tête reposée, une de ces danses populaires. Elle est construite sur une pédale à la basse dont le dessin, à peu près invariable, sert de soutien au thème mineur suivant, martelé sur les touches de bambou du piano *à forme de pirogue*.



A la dernière reprise de ce thème, dans les développements duquel l'improvisation personnelle des musiciens se laisse aller au gré de la fantaisie ou de l'inspiration — comme il en va des joueurs de *cymbalum* hongrois — les martelets frappent à l'octave et la constance à la basse s'agrémente d'un petit contrechant de violon (si *violon* on peut dire !) donnant au *final*, une tonalilé un peu crue, mais si étrange, si extrême-orientale, que l'on se sent définitivement conquis par le côté à la fois barbare et charmeur de cette musique.

ROBERT CHAUVELOT.

Dessin de J.-P. Besson-Dandrieux.

Le goût des divertissements costumés a repris tout son empire ces dernières années. Ce ne sont plus que fêtes persanes, bals chinois, et travestissements de tous les ordres, de tous les lieux, de tous les temps. En entrant cet hiver dans un salon parisien, on pouvait se poser la question que Montesquieu mit jadis à la mode, et se demander, non sans anxiété : " Comment peut-on être Français ? "

Les Echos mondains et les magazines ont popularisé l'aspect de ces fêtes somptueuses, mais qu'ont-ils fait de la musique, de cette musique, bonne ou mauvaise, sans laquelle de telles solennités ne sauraient divertir leur public ? Les historiens de l'avenir pour qui — chacun le sait — S.I.M. est animée de la plus vive sollicitude, ne nous pardonneraient pas, si nous ne cherchions à conserver le souvenir de l'atmosphère sonore qui enveloppa ces nuits voluptueuses. Et qui sait d'ailleurs si ces mascarades modernes, inventés par le plaisir et l'amour de l'art, n'auront pas des suites heureuses, encore imprévues ? L'opéra-ballet du grand Lully sortit tout naturellement des salons du Louvre et du Marais ! Le spectacle de demain s'organise dans l'hotel de la comtesse de Ch.... ou dans le Pavillon de Paul P... t.

C'est à cette dernière fête, à celle qui fut donnée en pleine forêt de St. Cloud, au charmant et minuscule " *Butard* ", que nous voudrions faire allusion. Elle eut le mérite d'avoir été préparée, et exécutée par des artistes et pour des artistes, et dirigée par un magicien de l'art décoratif. Elle doit rester le type d'une manifestation de ce genre en 1912.

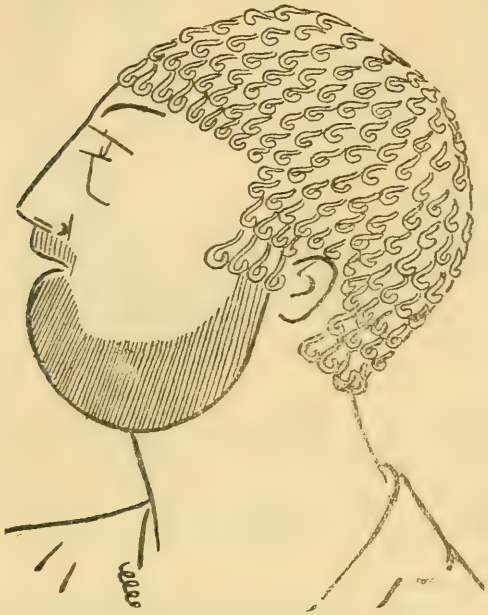
*
* *

La belle nuit ! Cinquante musiciens et acteurs : cent spectateurs de choix auxquels il faut joindre la lune, mille étoiles et le soleil, à son petit lever : un parterre de rois et un poulailler d'astres.

A quel spectacle, en cette nuit étrange Paul P...t conviait-il ses invités ? Le mystère dont il s'était entouré, son audace connue, son goût très sûr, faisait en prévoir un divertissement inédit et rare. On le sait évocateur superbe de mondes fabuleux, créateur de féeries.

Et ce soir là, à l'orée du bois, on quittait le monde. Là vous conduisait le fragment de carte d'Etat-Major joint à l'invitation. Alors, guidé par la torche d'une blanche Ariane, en entrant au Butard, on entrait dans la féerie. Quelques lumières discrètes, de grands trous d'ombre sous les arbres, et au fond la façade du pavillon éclairée à souhait par une habile projection. En haut de quelques marches, olympien, blanc et or, Jupiter, maître de céans, recevait ses invités.

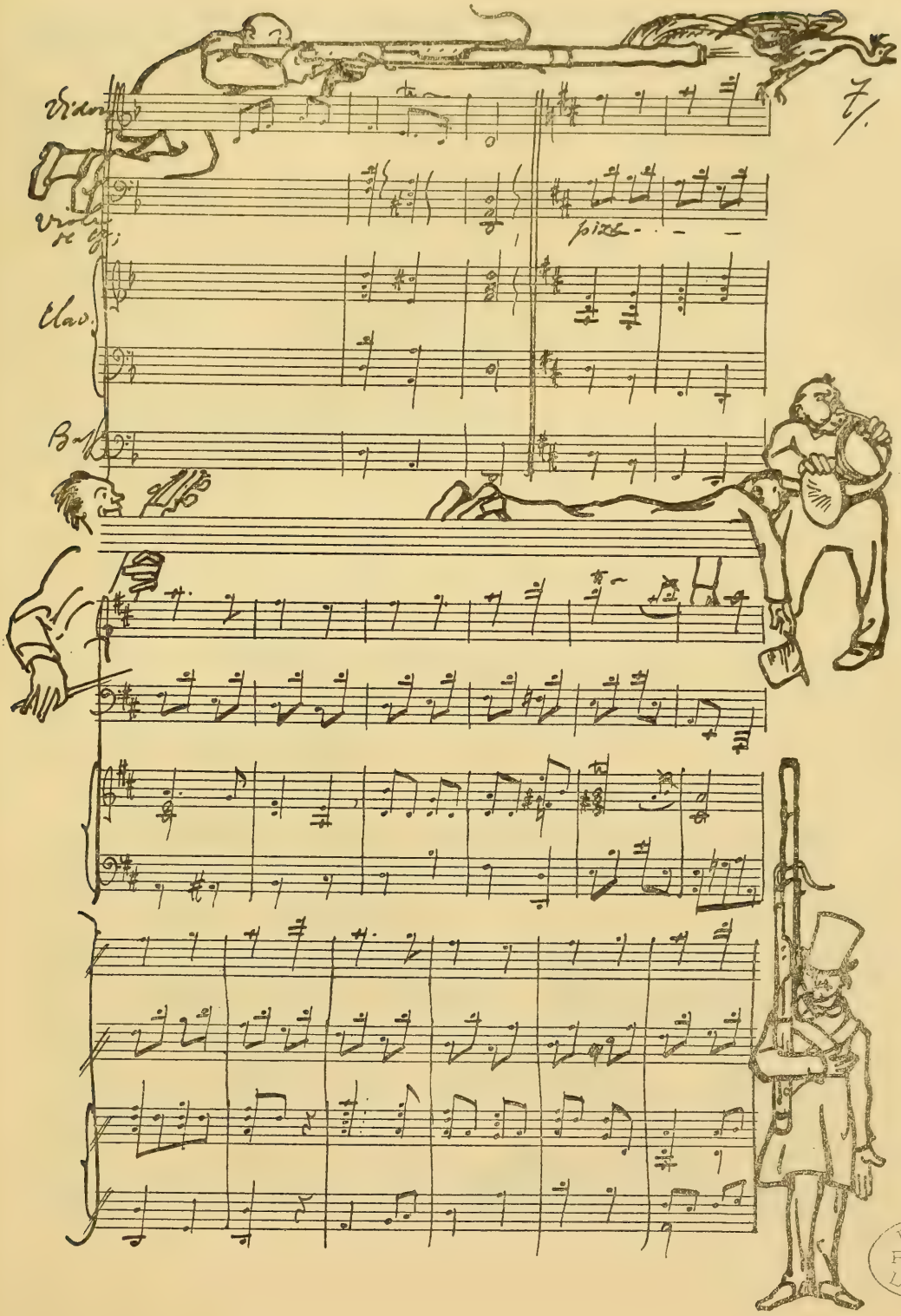
Dans l'ombre les groupes se forment : on devine étendus sur des tapis bossués de coussins des mercures, des vulcains, des Actéons, des Dianes, des Junons : quelques lumières jouent sur des tiares, des colliers, modèlent des torses, badigeonnés à la Nijinsky, danseurs inconnus et indigo, des faces cramoisies de Silènes : dieux bleus et nez rouges. Et tout ce monde étonné écoute et regarde.



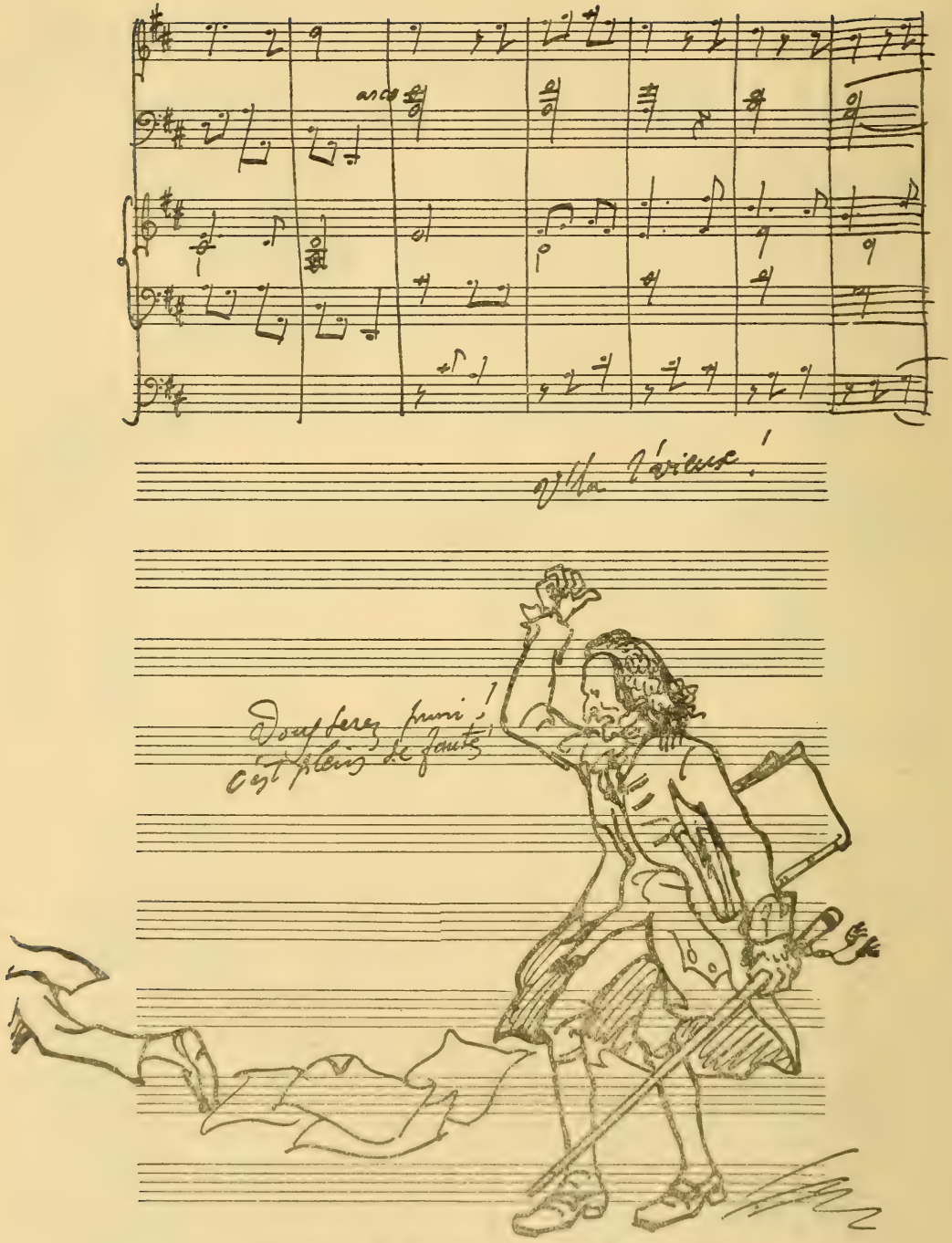
PAUL P...T par H. BERQUIN

Car déjà la représentation commence. Dans ce décor idéal, sous cette lumière exquise, les pantomimes, les ballets semblent un rêve. Et l'illusion grandit encore aux premiers accords de l'orchestre que dirige le savant Desportes. Avec amour, il a retrouvé, orchestré, restauré de vieux airs comme cet adorable *Ballet Italien* de G. di Caravaggio, et il mérite bien d'avoir rencontré un artiste qui lui donne ce cadre unique.

Puis voici Bernard Naudin, qui l'eut cru ? Non pas Naudin le graveur, dont le Pavillon de Marsan admire le burin féroce, mais Naudin musicien, Naudin compositeur et pasticheur de Rameau dans un quatuor "Le Butard". Pourquoi ne pas donner quelques preuves du talent de cet auteur inconnu et dont la musique deviendra rare ?

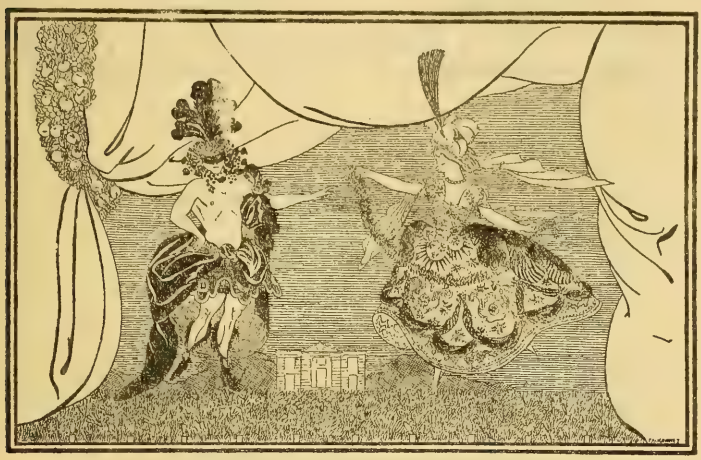


BOSTON PUBLIC LIBRARY



Musique et dessins de Bernard Naudin.

Puis ce sont des cantates : *Diane et Actéon* de Boisfleury, une *Bourrée* de Bach, un *Rigaudon* et le *Menuet du Bourgeois gentilhomme* de Lully. Enfin le morceau capital : *Les Festes de Bacchus*, ballet et pantomime de M. de Lully, avec ses entrées, ses défilés reconstitués avec art, joués avec humour en des costumes pittoresques, somptueux et exacts, par une troupe d'amateurs, peintres, amis du maître de la maison, organisés et conscients.



Dessin du programme par Falconnet

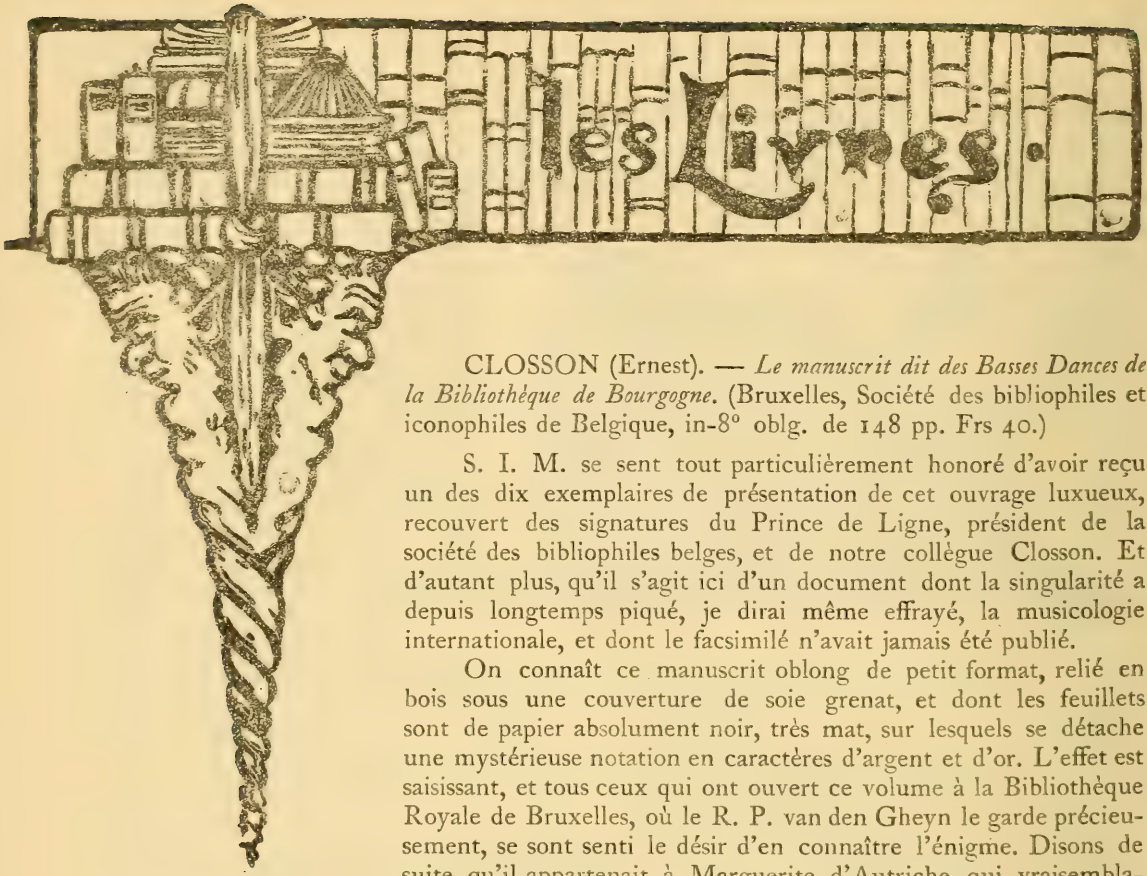
Aux entr'actes, les bosquets s'illuminent de feux de Bengale, la façade du Butard ruisselle sous des feux d'artifice, en apothéose. Puis on va au hasard sous les arbres noirs autour de braseros fumants, auprès d'un buffet bizarre, flanqué de tonneaux enluminés de couleurs vives, entouré de tables accueillantes, garnies de solides victuailles qu'on cueille à des mâts, grands comme des arbres, grappes de saucisses, régimes de jambons... Et on boit le vin dans des cornets à bouquin.

Puis c'est le souper : de terre sont sorties les tables : le plafond s'éclaire et le soleil s'invite : timides, les étoiles sont parties. Le concert se prolonge par l'audition des "Soupez du Roy" composés, dit le programme par M. de Lully fils et copiés par M. Philidor l'aisné.

Ainsi s'achève, dans l'or du soleil levant, cette fête extraordinaire. Des autos lointaines enlèvent les Vulcains et les Dianes. Bien reveillés, pourtant, des faunes et des driades s'obstinent dans leur rêve et le prolongent dans l'herbe, en bucolique : et le silence se fait dans les bois du Butard, troublé seulement par les dernières exécutions sommaires du photographe au magnésium qui, insoucieux du grand jour, bombarde froidement les derniers groupes de survivants.

Bagnolet.

FAUCONNET



CLOSSON (Ernest). — *Le manuscrit dit des Basses Dances de la Bibliothèque de Bourgogne.* (Bruxelles, Société des bibliophiles et iconophiles de Belgique, in-8° oblg. de 148 pp. Frs 40.)

S. I. M. se sent tout particulièrement honoré d'avoir reçu un des dix exemplaires de présentation de cet ouvrage luxueux, recouvert des signatures du Prince de Ligne, président de la société des bibliophiles belges, et de notre collègue Closson. Et d'autant plus, qu'il s'agit ici d'un document dont la singularité a depuis longtemps piqué, je dirai même effrayé, la musicologie internationale, et dont le facsimilé n'avait jamais été publié.

On connaît ce manuscrit oblong de petit format, relié en bois sous une couverture de soie grenat, et dont les feuillets sont de papier absolument noir, très mat, sur lesquels se détache une mystérieuse notation en caractères d'argent et d'or. L'effet est saisissant, et tous ceux qui ont ouvert ce volume à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, où le R. P. van den Gheyn le garde précieusement, se sont senti le désir d'en connaître l'énigme. Disons de suite qu'il appartenait à Marguerite d'Autriche, qui vraisemblablement le tenait de sa mère Marie de Bourgogne, ce qui le situe dans la seconde moitié du XVe ; M. Closson soutient même dans le premier tiers. Il passa en 1532 dans la bibliothèque de Marie de Hongrie, puis revint à Philippe II, et parvint jusqu'à nous, sans s'être égaré dans ces mains illustres.

Pas de nom d'auteur, mais une soixantaine de "*Basses dances*" notées en valeurs uniformes et accompagnées d'indications schématiques et chorégraphiques. Le tout précédé d'une brève et assez confuse introduction. Chacune de ces basses *dances* est pourvue d'un titre en français telle que : *Beaulté ; La Belle ; Engoulesme ; La Rochelle ; Filles à marier ; le petit Rouen ; le doux espoir* etc.... Tout le texte est d'ailleurs français et la provenance ne paraît pas douteuse. Nous avons sous les yeux l'œuvre d'un de nos maîtres à danser de 1450, et un recueil inestimable de ces danses communes, qui ne réclamaient pas grande virtuosité parce que les pieds n'y quittaient guère le sol. Comme dit ici notre anonyme "*quand on les danse, on va en paix, sans s'y démener, le plus gracieusement que on peult*". Elles étaient basses par leur attitude, et convenaient à la collectivité, de même que les danses "*par haut*" séduisaient les solistes. La contredanse du XVIIIe, et le quadrille moderne sont les descendants de ces promenades cadencées.

Comment dansait-on au temps de Charles le Téméraire ? Voilà ce qu'on voudrait savoir. Malheureusement ce n'est pas encore ce manuscrit, qui nous permettra de répondre avec certitude. Sa notation, à la fois musicale et chorégraphique, offre au chercheur le plus convaincu, et le mieux armé, de sérieuses difficultés. M. Closson avoue très courageusement

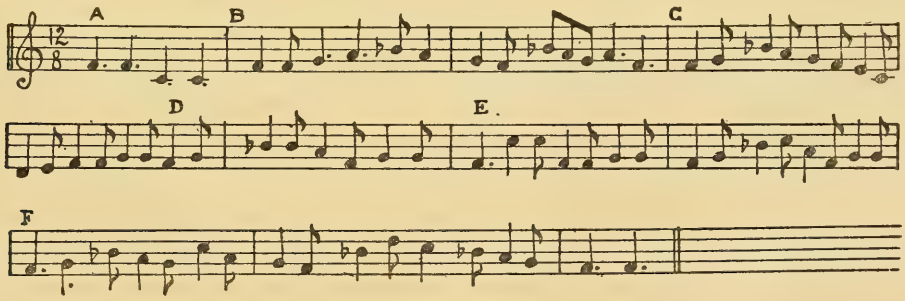
n'avoir pu les résoudre toutes. Il a su toutefois, dégager la doctrine des *pas*, et préciser la théorie des *mesures* qui groupent ces pas, et qui n'ont point de rapport avec les mesures de la musique. C'est déjà un résultat, qui suppose de patientes études. Le reste demeure encore hypothétique.

Ce reste, c'est la musique même et son accord avec la chorégraphie. Le manuscrit oublie de nous dire comment les notes se plaçaient sous les *postures* de la danse. Bien plus, sa notation affecte un aspect hiéroglyphique extrêmement embarrassant. Elle se compose immuablement d'une succession de brèves sans aucun signe de rythme ni de mesure. Cinquante-trois dances, sur cinquante-neuf, présentent cet aspect d'une tablature rébarbative et désespérante. Que faire ? Faut-il confier un pas de la danse à chaque note de l'air ? La coïncidence est possible, à peu d'exceptions près, et M. Closson s'est arrêté à cette solution, dans l'impossibilité d'en justifier une autre. Faut-il croire au contraire que le pas et la note ne sont point du tout liés l'un à l'autre ? Je pencherais plutôt vers cette opinion, tout en sentant ce qu'on pourrait m'opposer. Pour tenter de résoudre ce problème, il conviendrait avant tout de connaître la physionomie musicale de ces petits morceaux.

Or, il est inadmissible, et contraire à la logique la plus évidente, de donner le nom de musique à ces kirielles de brèves amorphes ! Un jour, sans doute, un autre manuscrit nous révèlera l'une de ces mélodies, sous sa forme rythmée, et nous aurons la clef de cette notation insolite.

Si l'on voulait cependant, dès maintenant, chercher une transcription plausible, il me semble qu'on devrait suivre une lumineuse indication de l'Instruction, qui sert de préface à ce document. L'auteur nous prévient en effet en écrivant : " *Et se nomme basse dance pour ce que on la joue suivant majer parfait* ". Ce qui veut dire, en langage moderne, que le propre de la basse dance est un rythme ternaire. Et, cette constatation s'accorde à merveille avec ce que nous savons de la musique populaire du moyen-âge. De belles et célèbres pièces comme par exemple la prose " *Orientibus partibus* " de la messe de Pierre de Corbeil, ou le " *Mittit ad virginem* " attribué à Abelard par M. Gastoué restent de vénérables ancêtres de ce trois temps légers, qui s'inscrit dans une période symétrique de quatre ou de huit mesures. La carrure et la forme en sont en réalité binaires, mais les temps forts en se pointant légèrement en font un 6/8 ou un 9/12 ; et ainsi le ternaire s'établit au sein du binaire.

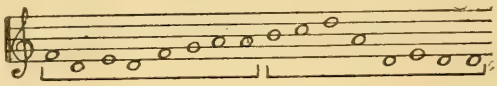
Le manuscrit de Bourgogne nous montre un spécimen noté en clair qui relève absolument de ce genre. C'est " *L'espérance de Bourbon* ", un joli nom français, pour 1450 ! Voyez plutôt :



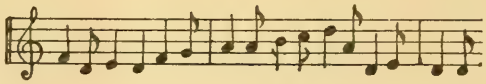
De A à D le cavalier seul prend différentes attitudes ; en D, la dame s'ébat à son tour ; en E ils se réunissent. Puis, en F commence la basse dance proprement dite, en sa notation hermétique. Qui ne voit que son rythme suit tout naturellement celui du reste de la mélodie,

et qu'il faut le transcrire comme nous le faisons ici ! C'est bien là le " majeur parfait " indiqué par l'auteur.

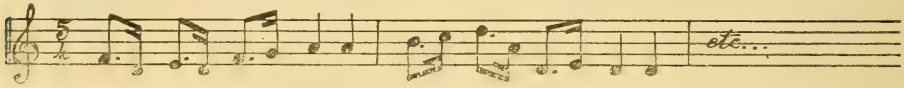
Adoptons ce point de vue, et examinons le n° 19. Il nous donne :



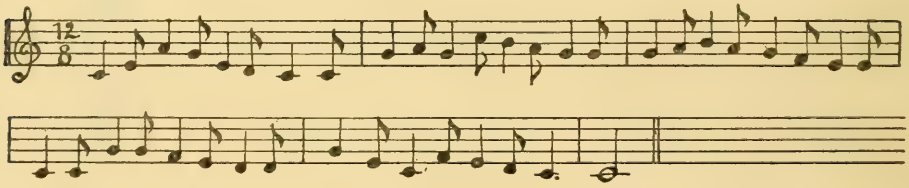
Ce qui ferait :



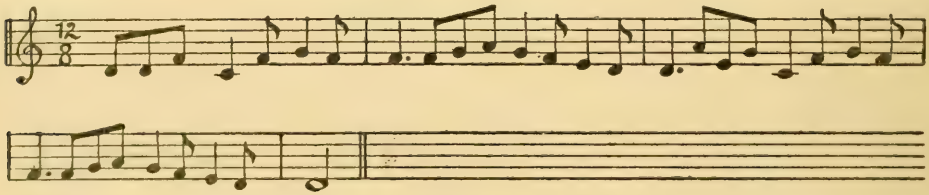
Mélodie très acceptable, et qui avec un peu de rubato deviendrait un aimable 5/4.



De même le n° 16 :

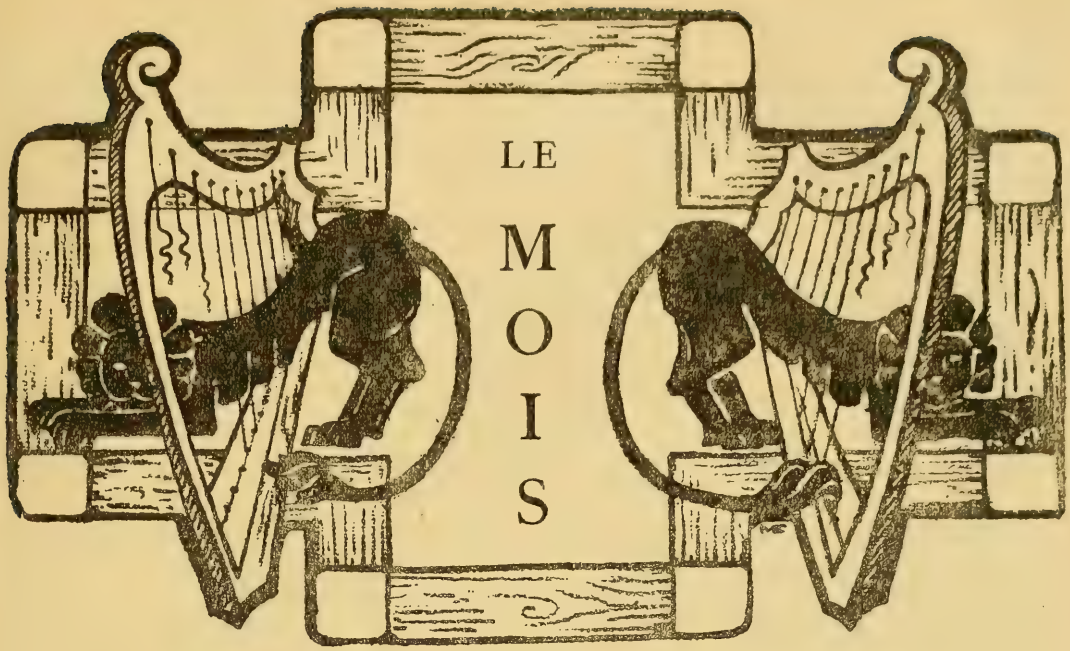


ou encore le n° 17 :



On le voit, nous avons ici un principe fécond, et dont la vérification ne heurte en rien la franchise aisée du mélos populaire. Ces basses dances si elles avaient ainsi sonné, seraient dans la tradition musicale et surtout française. Car, on ne peut s'empêcher de leur trouver un air de frappante parenté avec nos contredanses et nos vaudevilles de la belle époque. Quelle agréable surprise de retrouver ces ponts-neufs déjà au temps de Louis XI ! Et comme cette reconnaissance nous engage à maintenir notre hypothèse ! Mais ce n'est encore qu'une hypothèse. Remercions en tout cas M. Closson d'avoir, par cette publication, engagé les chercheurs à s'intéresser à une énigme, dont nos Oedipes musicologues sortiront bien un jour vainqueurs.

J. E.



Les Théatres

LA "FESTWOCHE" RICHARD STRAUSS A STUTTGART

Stuttgart, 3 novembre.

L'entrée de Richard Strauss dans l'histoire de la musique contemporaine a revêtu un caractère bien spécial. Les effusions tumultueuses d'un terre-neuve fêtant des joueurs de quilles, l'arrivée majestueuse d'un autobus dans un magasin de porcelaines sont des images affaiblies du désarroi que provoquèrent les explosions successives de la Symphonie Domestique, de Salomé et d'Elektra dans l'auguste assemblée des législateurs de notre esthétique. Les frêles et élégantes cloisons que l'on venait d'établir entre les différents styles lyriques volèrent en éclats, les classeurs perfectionnés où l'on avait enfermé les genres et les catégories jonchèrent le sol et l'on vit la plus belle collection d'idées générales réunie jusqu'à ce jour s'effriter et tomber en poussière.

Il faut avouer que le choc était rude. Nous commencions à voir clair dans le développement musical de l'Europe ; remis de la terrible fièvre wagnérienne, nous reprenions notre équilibre mental ; nous venions de régler la question des échanges internationaux et de signer les traités nous assurant le bénéfice de certaines importations slaves et nous protégeant contre tels envahissements latins. La France, creuset intellectuel du monde, avait, une fois de plus, amené à leur point de fusion les concepts les plus hétéroclites, les avait débarrassés de leurs alliages impurs et en avait tiré un métal précieux qu'elle commençait joyeusement à ouvrer

avec sa dextérité coutumière. Il nous tombait du ciel un inventeur de génie qui enrichissait immédiatement notre art national de trouvailles merveilleuses et à l'école duquel vingt ingénieurs attentifs et deux cents contre-maîtres obéissants donnaient définitivement à l'article français un fini, une perfection et une élégance qui semblaient devoir le rendre sans rival. Nous avions enfin renoué le fil brisé de notre tradition, nous parlions une langue d'une incomparable souplesse et d'une exquise pureté, nous usions de locutions harmoniques aussi riches que savoureuses et notre orchestration irisée captait comme un prisme toute la féerie solaire ; sensibles à l'émotion raffinée que dispensent les formes bien équilibrées, nous goûtions jusqu'à ses extrêmes limites la volupté de créer des proportions sans défaut, nous cultivions l'art du mot juste, le souci du détail exact, le luxe de l'irréprochable mise en place, heureux de nous comprendre à demi-mot, intimement orgueilleux d'avoir découvert le secret d'un lyrisme sans clameurs et d'un pathétique sans gesticulation...

Mais quelqu'un troubla la fête. La porte de notre salon s'ouvrit avec fracas, on entendit dans l'antichambre une voix forte et autoritaire, de solides souliers ferrés griffèrent le parquet marqueté et Richard Strauss, une lourde valise à la main, fit son entrée. Après avoir ri bruyamment de nos gracieux divertissements il s'offrit à nous apprendre des jeux plus virils. Il se mit aussitôt à l'œuvre et ce fut une stupeur ! Au milieu de notre cercle terrorisé il exécuta le cavalier seul le plus effarant et le plus fougueux du monde, humiliant le pauvre Bolm dans sa danse de Dorcon ; balayant d'un geste tout ce qui faisait notre vanité, méprisant allègrement nos coquetteries et nos pudeurs, hurlant à pleine voix des refrains vulgaires mais terriblement énergiques, raflant nos fragiles bibelots d'étagère et jonglant avec les verres, les tasses et les soucoupes, renversant les meubles légers, sautant sur les tables sans rompre le rythme de sa danse sauvage, éteignant froidement les bougies des lustres à coups de revolver, écrasant les orteils des hommes et pinçant vigoureusement les lombes des femmes, exécutant sur place un triple saut périlleux, marchant sur les mains, faisant le grand écart et les ailes de pigeon, trois heures durant, sans respirer, sans fatigue apparente, sans ralentir un instant la trépidation frénétique de son grand corps maigre, il fut odieux et éblouissant. Et lorsque, meurtris, froissés et contus nous retrouvâmes notre sang-froid nous pûmes constater que plusieurs d'entre nous n'avaient pu s'empêcher de crier " bravo ! " et que nos douces compagnes promenaient sur le Huron des regards d'une surprenante indulgence.

L'expérience se renouvela plusieurs fois et donna les mêmes résultats. Nous sortions de ces brutales orgies indignés mais troublés d'un vague respect en présence des promesses de ce terrible champion de boxe qui semblait nous reprocher d'avoir méconnu la beauté de la religion du muscle, de ce conquérant qui nous raillait d'avoir fait fausse route en choisissant pour arriver jusqu'à la musique le sentier de la délicatesse et du scrupule. Et lorsque l'Allemagne annonça le cycle solennel des représentations de Stuttgart qui allaient consacrer la gloire nationale de son second Wagner, lorsque fut noué le faisceau des solides partitions du redoutable Maître, lorsqu'il fut avéré qu'une esthétique nouvelle allait officiellement heurter la nôtre, nous comprîmes que l'heure était grave et que nous allions de nouveau entendre chez nos voisins retentir l'orgueilleuse parole : " Et maintenant, messieurs, vous avez un Art ! "

La bataille vient d'avoir lieu, ardente, longue, mais cette fois décisive. Strauss a donné tout son effort, splendidement ; nous avons pu le juger dans une épreuve régulière et complète et c'est pourquoi je n'hésite pas à confier à ceux de mes compatriotes qui s'épouvantent des conséquences de ce conflit : " Nous l'avons échappé belle : le colosse a des pieds d'argile ! "

Ce qui a toujours fait la grandeur et la faiblesse des conceptions esthétiques allemandes est, en effet, leur propension à se systématiser. Si Richard Strauss, prenant conscience de sa musculature herculéenne, avait voulu — avec l'énergie indomptable que comporte ce mot chez les hommes de sa race ! — se soumettre à un entraînement méthodique et spécialisé, comment aurait-on pu lui disputer le championnat du monde. Stuttgart serait aujourd'hui un nouveau Bayreuth vers lequel s'achemineraient dévotement tous les pèlerins de l'univers. Mais le formidable athlète a rompu son entraînement, il néglige les travaux de force, délaisse les haltères et prend des leçons de prestidigitation ; il s'amuse, il est perdu.

Salomé et *Elektra* ébranlant de leur héroïque fracas le clair vaisseau gris et argent du Hoftheater c'est toujours du Strauss attendu, de la vulgarité, de la brutalité mais de la force écrasante, de l'éblouissement orchestral, du mouvement irrésistible et de la passion ; *Le Chevalier à la Rose* et *Ariane à Naxos*, au contraire, témoignent d'un idéal nouveau. Cet idéal c'est celui de Louis II donnant dans son *Herrenchiemsee* la copie de notre Palais de Versailles, c'est celui qui porte toujours un peuple à méconnaître ses vertus nationales et à envier celles de son voisin. Hugo von Hoffmansthal et Strauss ont pensé que rien ne pouvait convenir davantage à leur tournure d'esprit que le libertinage aimable, le badinage galant, les élégances de cour et l'atmosphère des nuits bergamasques dans un parc verlainien peuplé de donneurs de sérénades et de belles écouteuses. Tircis, Eglé, Clitandre, tourbillonnant dans l'extase d'une lune rose et grise n'est-ce pas " echt-deutsch " et, en étudiant de près le visage de l'auteur de la *Domestica* ne reconnaissez-vous pas les yeux de Fauré, le front de Debussy et la moustache d'André Messager ? La prédestination n'est pas douteuse ; Elektra, Salomé, Mort et Transfiguration n'étaient que de regrettables erreurs de jeunesse ! Que de temps perdu pour la mandoline !... Nos mandolinistes ont mis les bouchées doubles. En deux opéras ils nous ont fait bonne mesure. Après le *Chevalier à la Rose* et *Ariane* notre édification est complète. Nous avons vu Strauss, le bon géant, peinant sur sa guitare dont ses doigts de fer font éclater les cordes, nous avons vu son collaborateur faisant valoir ses droits à la succession de Marivaux et de Musset s'ébattre dans nos jardins à la française et nous en avons éprouvé la plus sincère mélancolie.

Le *Rosenkavalier* chevauchant en ce moment dans la direction de Paris et ayant déjà retenu sa chambre dans la nouvelle hostellerie de l'Avenue Montaigne, nous sera bientôt présenté. Nous n'insisterons donc pas aujourd'hui sur les grâces de ce gentilhomme campagnard qui, monté sur un percheron, sa rose d'argent à la boutonnière, sifflotant une valse viennoise, vient au petit trot nous apprendre comment on traduit le Chevalier d'Eon et comment le nom de Chérubin se prononce en allemand. Nous aurons, au printemps prochain, tout le loisir de faire sa connaissance.

Mais *Ariane à Naxos* ne manifestant pas l'intention de faire un tour de boulevards, mérite de retenir dès à présent notre curiosité. On sait ce qu'avaient rêvé de faire les auteurs.

Cette Revue recueillit leur profession de foi liminaire et la pureté de leurs intentions n'y était pas douteuse. Le résultat est un peu différent. Hoffmansthal a pris avec Molière des libertés réellement inattendues, désarticulant sa pièce, l'amputant de ses organes essentiels, ajoutant des scènes, des situations et des personnages de son invention et transformant ainsi le " Bourgeois Gentilhomme " en une absurde et interminable préparation de l'opéra *Ariane* que Jourdain, mécène éclairé, assénera à ses hôtes au bon moment. Il ne faut pas crier au meurtre. Cette familiarité avec un chef-d'œuvre étranger est bien dans les mœurs locales ; c'est du "gemuth". Et puis nous n'avons pas sur ce point la conscience assez tranquille pour jouer les redresseurs de torts. Fermons les yeux sur le décervelage de Molière.

Mais le moyen de fermer les oreilles à la musique dont cette opération chirurgicale s'accompagne ! Pour remplacer le Ballet des Nations et les courts intermèdes de Lulli, Richard Strauss a écrit une partition dont la seule réduction de piano cube deux cent cinquante pages. Et l'esprit dans lequel est conçue cette substitution est tel qu'il échappe à toute analyse. Pour affirmer que sa maîtrise orchestrale ne résidait pas dans la richesse matérielle de son instrumentation, le compositeur a limité à trente-six le nombre de ses musiciens. Un piano et un harmonium complètent cet orchestre en miniature qui rappelle celui de l'Arlésienne au Vaudeville. On pouvait s'attendre à quelque heureuse recherche de style ancien, à quelque pastiche attendri, à quelque résurrection d'une technique disparue... il n'en est rien. Il n'y a là que la coquetterie d'un lutteur qui se targue d'avoir raison de son adversaire par la seule puissance de son bras gauche et qui, publiquement, avant la rencontre, se fait garrotter le bras droit. C'est un tour de force que voulut réaliser le musicien et son succès fut complet. Cet orchestre minuscule est aussi coruscant, aussi violemment dynamique, aussi souverain que ses frères combattant dans la catégorie des poids-lourds. Le miracle est là, indéniable. L'avidité de cet enragé collectionneur de " timbres " est plus splendide que jamais : c'est dans son plus petit album qu'il a placé ses trouvailles les plus rares.

Mais quel goût détestable a présidé à l'arrangement de cette collection ! Cet " opéra galant " d'Ariane est vraiment une lamentable chose. Pour stigmatiser l'ignorance des mécènes et leur habituelle tyrannie, les auteurs ont imaginé une intervention saugrenue de Jourdain imposant au " Komponist " des coupures et des remaniements improvisés qui rendent l'ouvrage absurde. Il n'a que trop bien atteint son but. Cet interminable monologue d'Ariane gémissante coupé par des entrées injustifiables de personnages allégoriques de la comédie italienne (ah ! les minauderies wurtembergeoises d'Arlequin, de Scaramouche, de Zerbinette et de Truffaldin jouant avec des battes taillées en massues !) ces lamentations kilométriques qu'interrompent çà et là les plaisanteries musicales des bouffons, plus lourdes, plus indigestes, plus navrantes que les récriminations de la veuve inconsolable, cette inénarrable romance à vocalises où l'infortunée Zerbinette, le visage contracté, le cou tordu et l'œil hors de l'orbite, doit lancer durant vingt-quatre pages un nombre paradoxal de contre-ut, de contre-ré, de contre-mi et de contre-fa dièze, douloureuse demi-heure qui vous laisse pantelant, les nerfs brisés et les dents grinçantes, ces sauts alternatifs, éternellement symétriques d'une scène de larmes à une scène de ricanements sur un texte d'une banalité inconcevable, tout

concourt à vous irriter contre la vanité et l'inutilité d'un tel effort. On sent la partie perdue et l'insistance indiscrète des auteurs devient exaspérante. Impossible de deviner une possible ironie réconfortante dans ce fatras héroï-comique ; tel effet grotesque sent sa parodie d'une lieue, mais la gravité admirative de l'auditoire vous prouve que les auteurs n'ont pas eu l'intention de plaisanter ! Et c'est fini de rire ! Rien ne saurait donner une idée de la consternation et de l'accablement dans lesquels peut vous plonger cet effroyable spectacle dont la durée excède les forces humaines !

La mise en scène ne dissipe pas le malentendu. Cette caverne schématique, ces lustres de cristal dans le désert, ces cocotiers dessinés par le regretté douanier Rousseau, ce perroquet de cauchemar, ce magnifique ciel-de-lit mobile et symbolique descendant sur Ariane et Bacchus à l'heure nuptiale et rabattant pudiquement sur leur étreinte, avec une brusquerie vaudevillesque, d'épais rideaux enguirlandés de papier doré, ces costumes alourdis d'intentions, cherchant à concilier le style " sécession " et la littérature du grand siècle — nymphes en robes à paniers et coiffées de plumes d'autruches, Arlequin échappé de Sumurun ! — ne nous apprennent pas si les armateurs de ce formidable navire ont témoigné d'une incorrigible malice ou d'une incurable naïveté ! Et rien n'est plus désagréable pour l'étranger de bonne volonté !

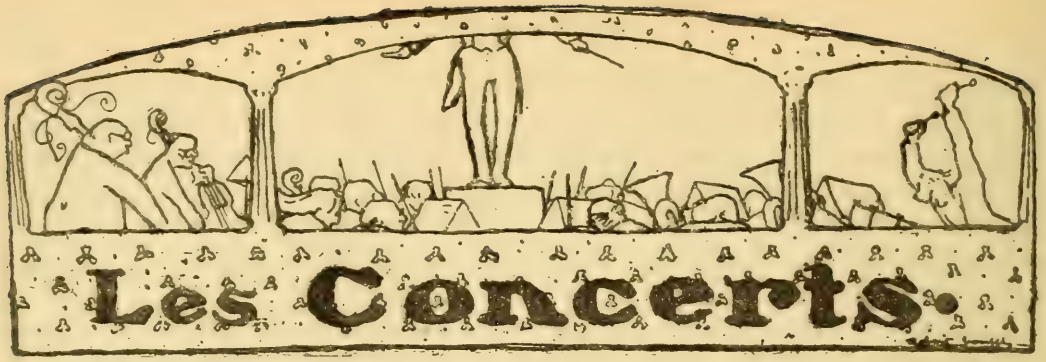
Si le digne Valentin connaissait Richard Strauss il ne manquerait pas de lui dire avec force : " Te voilà dans la mauvaise voie ! " Ne possédant pas l'autorité du frère vertueux de Marguerite, je n'aurai pas l'impertinence de donner une leçon aussi nette à un compositeur de génie, mais nous avons tous le droit de penser que l'influence actuelle de son librettiste ne semble pas devoir favoriser l'expression de sa véritable nature. Qu'il renonce sans regrets à vouloir faire revivre dans sa musique un " moment " de notre littérature qui est bien à nous, et ne s'accommode pas de l'exportation. Ses extraordinaires qualités y resteront sans emploi et ses défauts s'y accuseront avec un relief imprévu.

Richard Strauss maniant l'éventail de dentelles et jouant à " saute marquis ! " fait irrésistiblement penser à notre Reyer s'emparant de la mythologie wagnérienne pour confectionner un " Sigurd " bien parisien ! Il y a là un souvenir qui doit être aujourd'hui pour nous une leçon de modestie et d'indulgence, mais qui prend pour l'auteur d'*Ariane à Naxos* la valeur d'un avertissement des dieux !

Emile Vuillermoz.

P. S. *Paris*, 5 Novembre. — Cependant qu'aux bords du lac de la Résidence, dans le décor exquis du parc où l'on construisit cet admirable Théâtre Royal de Stuttgart, je pleurais ainsi de tendresse sur l'excellence de notre lyrisme national, l'Opéra et l'Opéra-Comique enrichissaient notre histoire d'une œuvre de jeunesse de M. Bruneau et d'une œuvre de maturité de M. Nougués. N'étant pas absolument certain d'y trouver la justification éclatante de la fierté-d'être-français à laquelle m'exhortait la contemplation de la colonne Picard, j'ai jugé prudent de renvoyer mes lecteurs aux coupures de journaux qui leur raconteront, quelques pages plus loin, le baptême des deux nouveaux-nés.

E. V.



CONCERT COLONNE

.....Les voix semblaient former toutes le
même chant, si parfait était leur accord.
Dante-Alighiéri.

Il paraît que la musique française subit une crise et que les vieilles querelles vont enfin se ranimer.

Sincèrement cela est à souhaiter car, si la caractéristique de notre époque est dans la plus grande liberté, son acceptation à toutes espèces de formules, sans discussion, marque une mollesse, une indifférence presque désobligeantes pour l'art. Grouper ces esprits-girouettes, toujours vacants, toujours disposés à tourner au gré du vent d'une quelconque esthétique, suffit à occuper l'opinion. Adopter, sans faiblir, une attitude notoire n'est pas mauvais non plus. Surtout, ne jamais craindre le ridicule, ni une extrême longueur dans les développements... Quand au bout d'une centaine de mesures, on ne sait plus exactement ce dont il est question, le public, ou ceux qui le conduisent, sont bien prêts de crier au génie. Nous avons, notamment, des maîtres qui excellent à jeter le désarroi dans les cerveaux, au moyen de périodes pendant lesquelles l'orchestre se désintéresse absolument des auditeurs. Cela, à un point tel, que malgré la bonne précaution d'interdire au public de sortir pendant l'éxécution des morceaux, il s'en irait de peur d'être indiscret. Cependant, une formule héroïque et banale vient excuser le chaos désertique qui l'a précédé. On applaudit, autant pour secouer la torpeur de l'atmosphère, que pour remercier l'auteur de nous laisser sortir.

Quelques-uns continuent aveuglément à respecter les ancêtres, pareils en cela aux Chinois pour lesquels Confucius, une fois pour toutes, a réglé la morale en formules accessibles.

D'autres mettent des étiquettes neuves à des choses vieilles comme le monde. Ils retrouvent, moins l'instinctive ingéniosité, les traits gravés de l'âge néolithique, les sons d'un javanisme en enfance. Cela n'est ni très nouveau, ni très inquiétant. H. Poincaré, dont la supériorité garantit le désintéressement, proclamait, il y a quelques années, dans " Science et Méthode " l'utilité essentielle des esprits d'avant-garde, que la foule regarde comme des fous.

En effet la forme peut-être gauche, maladroite, mais contenir le germe de l'idée dont, beaucoup plus tard, un autre dégagera la beauté.

Il faut balbutier avant de parler, ce qu'oublie volontairement notre époque " d'arrivisme " forcené, où s'accumulent des œuvres qui ne répondent qu'à ce besoin de satisfaire une mode, forcément précaire. Et tant " d'arrivistes " qui ne sont même jamais partis ! Quand se décidera-t-on à détruire l'opinion, trop courante, qu'il est aussi facile d'être artiste que dentiste? Quand cessera-t-on de multiplier des moyens de divulgation aussi dangereux qu'inutiles ! Beethoven, dont s'autorisent tant de professeurs d'énergie, a dû décourager pas mal de jeunes gens ; il savait trop bien, lui, que l'art est un sacrifice. Aujourd'hui on le propose comme

exemple dans sa gloire indestructible ! Ce n'est pas très malin, et c'est tricher au jeu des possibilités.

Le mystère émouvant des vieilles forêts n'est-il pas fait de sacrifice et de mort ? Combien d'arbrisseaux furent écrasés par le pas indifférent des bêtes, sacrifiés au glorieux épanouissement des grands chênes qui, siècles après siècles, ont le devoir d'en assurer la beauté ! N'y-a-t-il pas là un exemple plus profitable, et comme une correspondance tragique avec cette dure " mise-au-point " que le Temps inflige à l'œuvre des hommes ?

Sans demander aux hommes des sacrifices aussi catégoriques, tâchons, au moins, d'y trouver une leçon. Ne détournons pas des " Gants et Cravates " tant de charmantes bonnes volontés. Tâchons de débarrasser la musique, non pas de ceux qui doivent vraiment l'aimer, mais de ceux qui en profitent en usurpant le beau nom d'artistes !

Malgré le peu d'espoir que tout ceci arrive, il faut ardemment le souhaiter. Ainsi cesseraient les malentendus, les discordances sur ce que veut dire la musique.

NOTES SUR LES CONCERTS DU MOIS

Dans toute la musique que l'on a jouée au Concert Colonne, la plus nouvelle est, sans ironie, la Symphonie Pastorale de Ludwig von Beethoven. Elle reste décidément, l'un des meilleurs modèles de mécanique expressive... Entendre un orchestre imiter le cri des animaux est une joie sûre pour les petits comme pour les grands. Subir un orage, assis dans un fauteuil, c'est purement du sybaritisme. Monsieur Gabriel Pierné l'a fort bien dirigée, entendons par cela qu'il ne l'assomme pas sous les commentaires, et qu'il en fait ressortir le charme. A propos de cette symphonie, a-t-on jamais pensé combien il faut qu'un chef-d'œuvre soit " chef-d'œuvre " pour résister à tant d'interprétations ? Il y a : l'interprétation " respectueuse " où la peur de secouer la poussière des siècles fait ralentir les mouvements, éteindre les nuances... l'interprétation fantaisiste où c'est le contraire, et qui donne l'impression d'un enterrement sous la pluie. Que Beethoven ait eu mauvais caractère n'est pas une raison suffisante pour le rendre ennuyeux. Et c'est pourquoi cette dernière exécution était charmante... Nous étions vraiment à la campagne ; les arbres ne portaient pas la cravate blanche ; le ruisseau au bord duquel se déroule la plus pure, la plus allemande des idylles était plein de fraîcheur ; pour un peu ça aurait senti l'étable !

* * *

La symphonie fantastique de Berlioz est toujours ce fiévreux chef-d'œuvre d'ardeur romantique, où l'on s'étonne que la musique puisse traduire des situations aussi excessives sans s'essouffler. C'est d'ailleurs émouvant comme une lutte d'éléments.

* * *

Les impressions d'Italie de Gustave Charpentier sont une harmonieuse démonstration de cet axiome connu : " les voyages forment la jeunesse "... Malgré le formalisme de certaines parties, on pressent déjà le parfum qu'aura " Louise " et le tumulte de ses foules.

L'Institut qui vient justement de recevoir Gustave Charpentier parmi ses membres, a dû être satisfait d'avoir envoyé à Rome un jeune homme qui ordonna si vite ses sensations italiennes.

* * *

Nous n'avons pu entendre " Au Cimetière " de M. Maurice Droeghmans. Nous le regrettons, et nous excusons de remettre au mois prochain la suite de ces " notes " réellement trop hâtives.

Claude Debussy.

CONCERTS LAMOUREUX

Le bon Sens

Le bon-sens est la chose du monde la mieux partagée : car chacun pense en être si bien pourvu, que ceux même qui sont les plus difficiles à contenter en toute chose, n'ont point coutume d'en désirer plus qu'ils n'en ont.

En commençant aujourd'hui la série d'articles mensuels que la direction de la revue S. I. M. nous a prié de faire ici, conjointement avec notre collaborateur et ami Auguste Sérieyx sur les grands concerts parisiens et plus spécialement sur les Concerts Lamoureux, il nous a paru opportun de formuler quelques principes qui nous sont particulièrement chers, afin de répandre toute la clarté désirable sur le point de vue que nous avons délibérément adopté. Tel est l'objet des simples réflexions qui vont suivre sur cette " puissance de bien juger et distinguer le vrai d'avec le faux qui est proprement ", — nous dit le vieux Descartes, — " ce qu'on nomme le bon sens... "

Le *bon-sens*..... cette vieille locution qui pourra faire rire quelques-uns, désigne cependant l'une des plus précieuses qualités de notre génie français, je puis même dire : de notre génie latin ; le : *Si vis nu flere* d'Horace est un mot de bon-sens au même titre que : " Le temps, Monsieur, ne fait rien à l'affaire ", de notre Molière ou : " La raison du plus fort... " de notre La Fontaine.

Qu'est-ce donc le bon-sens ?

Oh ! tout simplement la faculté de percevoir les objets avec des yeux sains et clairvoyants et non point avec des lentilles déformantes.

Et c'est malheureusement à cette dernière opération que s'appliquent systématiquement un certain nombre d'artistes de nos jours, encouragés en cela par quelques critiques arrivistes, et suivis par le clan mondain des gens qui veulent à tout prix être à la mode.

Comment se fait-il qu'en art nous ayons laissé égarer ce bon-sens qui, pendant si longtemps, de Montaigne à Molière et Beaumarchais, de Rameau à Gluck et Méhul, a sauvegardé l'originalité de notre création française et l'a soustraite en ce qui regarde l'art musical, par exemple, à l'influence délétère du *mauvais-sens* italien dont l'Europe entière sauf la France, subissait le joug, au XVIIIe siècle ?

Les raisons de cet *égarement* sont complexes et trop longues à exposer en un article ; mais, que la cause de cet état relève de l'ordre social ou qu'elle soit attribuable à l'invasion des " métèques " dont la promiscuité tend à détruire le véritable esprit de notre pays, l'effet n'en est pas moins palpable en bien des matières, en art surtout.

Un exemple, entre bien d'autres aberrations en cours :

" Pour faire une œuvre d'art, point n'est besoin d'études préalables, le génie suffit... " Et, de là à enfourcher le dada de l'*autodidactisme*, monstruosité qui n'a existé à aucune époque, il n'y a qu'un léger saut.

Et cependant, voyez dans une loge de face de la salle de concerts, cette jolie petite dame si élégamment habillée. Vous pouvez être sûr qu'elle n'a pas confié à sa femme de chambre la coupe de son " costume-tailleur ", mais qu'elle s'est adressée, pour cette opération délicate, à une maison dont les coupeurs connaissent leur métier de longue date.

Remarquez, aux fauteuils, ce commerçant dillettante et milliardaire ; soyez certain qu'il aura choisi avec sollicitude son teneur de livres parmi les comptables congrument instruits des mystères de la balance et de la partie-double et qu'il ne lui viendrait pas à l'idée de préposer à la tenue de sa caisse le brave paysan illettré que lui recommande le maire de son village natal... à celui-là, il fera faire les courses... et encore !...

Voyez, au promenoir, ce critique averti, dont les articles sont toujours " sensationnels ", sera-ce auprès des obligeants placeurs de la salle Gaveau qu'il ira chercher de sûrs " tuyaux "

pour juger de la réelle valeur d'une œuvre ? Non, certes, il consultera simplement un musicien instruit de son art.

Et, en cela, jolie dame, millionnaire et critique auront fait preuve de *bon-sens*.

Mais que l'on joue au concert une œuvre nouvelle, dénuée d'intérêt et même de musique, dans laquelle s'étale sans discernement le procédé à la mode, aussitôt voilà le *bon-sens* parti... Et nos gens de s'extasier :

" L'auteur ignore tout de la composition... mais quelles curieuses suites de quintes et de " secondes !... C'est admirable ! " décrète le critique averti ;

" L'auteur n'a jamais appris son métier... et il n'y a pas, dans toute sa symphonie un seul accord parfait... C'est admirable ! " s'exclame le bouquier ;

" Il faut aller entendre ça, ma chère ", susurre la petite dame, " un compositeur qui ne sait rien... C'est admirable ! "

Et on va entendre ça... et ce n'est pas du tout admirable ; c'est seulement un démarquage du procédé à la mode, sans proportions, sans pensée, sans musique... Mais, pour peu que ledit compositeur ait, dans quelque *interview*, traité Beethoven de musicien surfait et Wagner de malfaiteur, alors il passe, du coup, homme de génie, et ces gens qui se garderaient bien de lui donner des bottines à raccommoder ou une dinde à cuire, parce qu'il ne sait ni le métier de cordonnier ni celui de chef de cuisine, n'hésitent pas à en faire leur fournisseur ordinaire en l'art des sons, qu'il ignore également... Mais cet ignorant emploie Le Procédé,... et ça tient lieu de tout. O bon-sens français, où es-tu ?

A tout prendre, en quoi consiste donc ce *procédé* qui a le don de conférer le génie.... aux yeux des snobs ?

Ici, un peu d'histoire est nécessaire.

Au XVIIIe siècle, Rameau imagina d'ajouter discrètement, en certaines circonstances, une note à l'accord parfait, base de toute musique ; au XIXe, des compositeurs russes, en vue d'effets très particuliers, employèrent la gamme par tous-entiers, qu'on peut nommer *atonale* puisqu'elle supprime toute possibilité de modulation.

Au XXe siècle, Claude Debussy et Maurice Ravel tirèrent parti de ces méthodes en les élargissant, et en firent souvent de très ingénieuses applications ; mais ils ont eu le tort (il faut bien oser dire la vérité à ceux qu'on estime) d'ériger ces procédés en principes, ou du moins de les laisser ériger comme tels par leurs muftis et leurs ulémas, en sorte que la formule établie actuellement par la mode est celle-ci : " Hors de la sensation harmonique et de la titillation des timbres orchestraux, il n'est point de salut. "

Cette formule est grave, car bien loin de constituer un progrès, une marche en avant, elle aboutit à une rétrogradation de notre art, et nous ramène de cent ans en arrière.

Examinons franchement la situation.

Ce que les compositeurs précités, ou plutôt, je le crois, leurs prophètes, cherchent à établir, c'est l'autonomie des sens à l'exclusion des sentiments, c'est la suprématie de la sensation sur l'équilibre du cœur et de l'intelligence, équilibre qui, chez les êtres doués, est seul appelé à produire l'œuvre d'art.

Ce mouvement sensualiste n'est ni nouveaux ni original ; il y a cent ans environ, une similaire aberration du bon-sens tentait d'intoxiquer notre musique. Toutefois, à l'époque des Rossini et des Donizetti la formule *sensorielle* (qu'on me pardonne ce très vilain vocable) était :

— Tout pour et par la Mélodie !

A l'heure actuelle, on a seulement changé le terme final de la formule, et l'on s'exclame :

— Tout pour et par l'Harmonie !

Au fond, ces deux mouvements sont absolument identiques, en ce sens qu'ils ont pour effet d'hypertrophier l'un des organes essentiels de la musique au dépens des autres organes et pour conséquence un état maladif de la production.

Je dirai toutefois que, de ces deux maladies, la seconde en date (la pléthare harmonique) me semble moins grave que la première, car rien n'est plus éphémère que la trouvaille et l'emploi d'harmonies nouvelles, si ces harmonies ne prennent point leur point d'appui sur les deux autres éléments de l'art musical : mélos et rythmique.

Un seul exemple peut fournir la preuve de cette assertion : la bizarre destinée de l'accord dit : *septième diminuée*, seul titulaire, pendant un demi-siècle des expressions de tristesse, d'horreur, de cataclysmes physiques et moraux... Quel est le compositeur qui oserait s'en servir, actuellement ?

Oui, l'harmonie passe vite... Pour qu'elle soit durable, il faut qu'elle constitue, non des chatoyances, des tapis aux tons rares, mais le vêtement du personnage vivant et agissant qu'est la *mélodie rythmée* ; l'habit, dans ce cas, peut impunément passer de mode, le personnage humain, s'il est bien constitué, durera autant que sa planète.

Et voilà où le bon-sens reprend ses droits, lorsqu'il sait éliminer de l'œuvre d'art toute substance excessive pour ne garder que ce qui est éternel : l'équilibre des éléments de beauté.

Il s'ensuit que tout mouvement qui tend à rompre l'équilibre, que ce soit du côté mélodique, comme en 1820, ou du côté harmonique, comme en 1910, est rétrograde et nuisible au réel développement de l'art.

Ainsi, la gamme par tous constitué à six notes est loin d'être un progrès sur notre gamme occidentale traditionnelle, puisqu'elle supprime toute tonalité et conséquemment toute modulation. Or, le changement de lieu tonal par le moyen de la modulation est l'un des éléments les plus précieux de l'expression, s'en priver systématiquement est donc un retour en arrière vers la monotonie barbare des époques reculées.

Et vraiment les compositions basées sur ce mode atonal n'ont plus aucune proportion possible, elles n'ont aucune raison logique de durer trois minutes plutôt que trois quarts d'heure et la fatigue seule de l'auditeur — peut-être de l'auteur — peut amener celui-ci à tracer la barre de mesure finale.

— " Alors ", va s'écrier quelque bachi-bouzauk en délire, " c'est une levée de boucliers contre Ravel et Debussy ! ! "

Non, certes, pas contre Ravel et Debussy ; ils n'ont rien de commun avec les ignorants dont je parlais en commençant cet article, car ils possèdent, eux, un métier solide, en outre de leurs belles qualités natives ; non, pas contre Ravel et Debussy, mais contre les Debussystes et les Ravelistes, proclamateurs de dogmes faux et propagateurs d'erreurs graves dont pourrait souffrir la jeune génération, trop encline à ne voir dans toute manifestation d'art que le *procédé*, sans se douter que l'abus du procédé a été, de tous temps, la spéciale ressource des impuissants.

" Mais ", dira-t-on, " qui nous apprendra où commence l'abus ?... " Précisément ce *bon-sens* dont je déplorais l'oblitération tout à l'heure, ce bon-sens qui, seul, peut nous faire apprécier les notions de logique et d'équilibre sans lesquelles il n'est point d'Art.

En somme, que demande-t-il, ce bon-sens ? — Des choses cependant bien simples : que le jeune musicien commence par apprendre son métier et qu'il ne se laisse point ensuite hypnotiser par un procédé à la mode, employé avec fruit, il est vrai, par certaines natures, mais qui ne peut constituer à lui seul tout l'art musical.

Et je terminerai par cet adage, bien connu de mes élèves :

— " Tous les procédés sont bons, à la condition de ne jamais devenir le but principal et " de n'être regardés que comme des moyens pour faire *de la musique*. "

Vincent d'Indy.

Notre Enquête sur le Théatre musical belge

Notre ami Michel Brusselmans a profité d'un séjour à Godinne, où le Maître a coutume de passer l'été, pour interviewer Eugène Ysaye au sujet de l'Enquête ouverte par notre revue sur le Théâtre musical belge.

Voici, textuellement, les réponses qu'il lui a données :

Réponse de **E. Ysaye.**

Godinne, le 23-9-12.

Mon cher René Lyr,

I. — *D.* Les musiciens belges ont-ils beaucoup écrit pour le théâtre depuis 20 ans ?

R. Indépendamment des ouvrages connus, beaucoup d'entre les compositeurs belges possèdent en portefeuille des ouvrages de théâtre, et il est certain que la production serait plus nombreuse, si elle ne se savait condamnée d'avance, à la longue attente, à l'indifférence publique sinon à l'oubli total.

II. — *D.* Estimez-vous qu'il existe un art lyrique vraiment belge ?

R. Il est évident que les compositeurs flamands ont un genre plus à eux que les compositeurs wallons dont l'art franco-wallon est foncièrement latin.

La personnalité des flamands est plus "*terroir*", elle se ressent du coloris de leurs peintres anciens et modernes, et à mon sens, s'il devait un jour exister un art lyrique vraiment belge, ce serait à cette source qu'il devrait être puisé, parce que, elle a, à la fois, plus d'histoire et plus de fond. Le folklore flamand, très riche en matières mélodiques et rythmiques n'emprunte rien ni à la Germanie ni aux pays latins ; tandis que nos cramignons wallons, qui tombent de jours en jours en désuétude, sont pour la plupart d'origine lorraine, bretonne et méridionale. Mais l'art wallon existe aussi, il existe comme l'art français auquel il devrait être incorporé. Inutile au compositeur wallon de chercher sa personnalité ailleurs qu'à côté de celle des français ; la langue, les mœurs, le caractère de nos bons wallons découlent de France, et les compositeurs du pays sont invinciblement et tout naturellement attirés vers la mère-patrie de leur art qui est, je le répète, la France.

Ce thème pourrait être plus développé mais ces quelques mots serviront à traduire le fond de ma pensée.

III. — *D.* A quelles causes attribuez-vous le silence où restèrent plongées la plupart des œuvres théâtrales de nos compositeurs ?

R. Je l'attribue à des causes différentes, et tout d'abord à l'inertie, à l'impardonnable indifférence du public belge pour le musicien belge, j'ajoute que cela ne se manifeste pas qu'aux choses de théâtre, mais aussi à toute page symphonique sortie de la plume d'un des nôtres. Je me souviens que l'année où nous annonçâmes que les 6 concerts Ysaye ne produiraient que les meilleures symphonies et autres genres d'œuvres belges, nous fûmes atterrés en constatant que notre abonnement déjà pas très riche en général, était tombé à la plus misérable des pauvretés. Cela ne nous empêcha pas d'ailleurs de poursuivre notre but, mais force nous

fut de constater que les 6 symphonies belges que nous produisîmes n'eurent tout juste qu'un succès d'estime, et que, administrativement, il eut mieux valu jouer l'Ouverture de Tannhäuser et en général de l'*extra muros*. Cette indifférence du public est-elle due au caractère même de nos compatriotes, caractère dont l'enthousiasme déborde bien difficilement ? Est-elle due à cette mystérieuse attraction qu'exerce sur nos foules tout ce qui vient de l'étranger ? Enfin, n'avons-nous aucun talent ? La question est difficile à résoudre ; en tout cas, du talent nous en avons. Si aucune de nos symphonies ni aucun de nos opéras ne sont marqués au coin du génie novateur, il est indéniable que le talent est là. — La musique est bonne, avec parfois de beaux coups d'ailes, des élans remarquables. Beaucoup d'ouvrages étrangers à symphonie et de théâtre ont été mieux accueillis, qui ne dépassaient pas ce dont nous sommes capables..... Et nous voici directement amené à votre 4me question. On ne peut incriminer les directeurs de notre scène d'opéra de ne pas être plus largement hospitaliers pour les œuvres lyriques belges, on n'a jamais vu de directeur qui ne marche pas au gré et au goût du public. La direction de la Monnaie a de lourdes charges, l'ut de poitrine est hors de prix et l'organe essentiel de sa vitalité est évidemment d'ordre budgétaire. Soyez sûr, que le jour où le public s'intéressera à la production nationale jusqu'à affluer au théâtre, ces ouvrages resteront au répertoire courant. Briser l'indifférence du public belge pour les siens, lui faire comprendre qu'il doit à ses enfants protection et encouragement, lui inculquer comme chez les Scandinaves, chez les Russes et chez les Allemands l'amour (nous nous contenterons de l'intérêt) des œuvres nationales ; lui indiquer qu'il n'a pas le droit de demander à l'art belge ce qu'il demande aux grands pays dont l'histoire musicale est la fois plus reculée et plus riche en génies novateurs. Certes nous eûmes des musiciens de haute valeur, Pierre Benoit crée un sillon productif dans les Flandres, et Franck, (dont les Français firent leur profit) le crée pour les wallons ; nous marcherons donc chacun de notre côté dans la voix tracée par ces deux penseurs-musiciens bien belges, quoique l'un d'eux fut français par un contrat de naturalisation ; mais il nous faut du temps, notre heure viendra, et plus vite qu'on ne pense, si le public ne nous refuse pas l'appui moral qui nous est nécessaire.

Votre question V, qui a trait au concours d'Ostende est bénévole ; ce concours fut mal organisé, il eut fallu d'abord mettre au concours un livret et le faire adopter par les directeurs de la Monnaie, on n'aurait eu ainsi qu'à juger la musique ; et la meilleure réalisation du livret eut dû être imposée au directeur comme ouvrage reçu ; au lieu de cela les membres du jury furent en un cruel embarras : les uns trouvaient la musique bonne et le livret détestable, les autres choisisaient le livret en déclarant la musique inécoutable !!!... Nous n'en reparlerons plus, c'est à refaire.

La question VI : *D.* Les œuvres lyriques belges ne seraient-elles pas viables ?

R. Singulière demande.[1] La vitalité de nos œuvres lyriques n'est pas douteuse, elles vivent ces œuvres mais ne marchent pas, et toujours pour les mêmes raisons. Je prétends que ce que produit de bon le sol ou la pensée belge doit être valable ou viable pour un belge.

VII. Mais, nous voici au remède.

Je vois d'abord la patience, le temps ; je vois la nécessité de continuer les efforts, la production sans se décourager. D'ailleurs n'est-ce pas la bonne souffrance et n'a-t-elle pas été ressentie par les plus grands comme par les plus petits ? Je verrai comme remède actif et moins abstrait la création, aux époques de printemps, d'une saison symphonico-lyrique exclusivement belge et aidée sinon organisée par le ministère des Beaux-Arts. Remarquez qu'une institution de ce genre fut créée en Suisse qui, elle, n'a plus à adresser à ses nationaux pareil question-

[1] Elle est évidemment ironique. — R. L.

naire. J'ajoute que si les pouvoirs publics ne pouvaient intervenir dans une aussi large mesure, on pourrait faire appel au concours particulier, et j'estime qu'on ne rencontrerait là aucune grande difficulté. Remarquez encore qu'une des raisons multiples qui retardent l'éclosion d'œuvres lyriques et le développement de l'intérêt de nos concitoyens, est justement ce fait, qu'on ne joue d'œuvres belges que de loin en loin. La saison d'art national que je conseille aurait cela d'intéressant qu'elle grouperait nos œuvres théâtrales et symphoniques et que le public pourrait juger où nous en sommes.

Voilà donc un remède, et je dis que si on ne l'applique pas, nous en serons dans 20 ans à publier le même questionnaire auquel j'aurai l'honneur — si je suis encore de ce monde — de faire les mêmes réponses.

M. Brusselmans.

Approuvé : E. Ysaye.

Nous n'ajouterons qu'un mot à cette belle réponse de notre grand virtuose et artiste. Nous pensons certes comme lui que les musiciens continueront à écrire des œuvres, sans souci des encouragements, du succès. Et nous estimons que l'art doit rester libre, indépendant de toutes les tutelles, de toutes les contraintes. Sans doute sera-t-il possible de fusionner les efforts dans un sens large : c'est notre espoir. Quoi qu'il en advienne, le projet préconisé par Eugène Isaye, d'une saison symphonico-lyrique belge, est à l'étude. Que dis-je, il est déjà, théoriquement, posé. Sa réalisation pratique, réunissant toutes les collaborations, semble assurée d'un prompt aboutissement. Le peuple lui-même sera convié à entendre les chants de la race : n'est-ce pas en lui que bouillonnent toutes ses forces vives, et n'est-ce pas en lui que l'on trouvera l'enthousiasme, dans la franchise et la virginité des élans. Nous en reparlerons sous peu.

Réponse de M. **Paul Bergmans**, *chargé du cours d'histoire de la musique à l'Université de Gand, critique dramatique musical de la " Flandre libérale. "*

Mon cher Confrère,

Oui, les musiciens belges ont beaucoup écrit pour le théâtre depuis vingt ans, et ils sont en somme, assez facilement parvenus à se faire représenter sur les scènes de province et à la Monnaie. Dans l'ensemble, la valeur des partitions est infiniment supérieure à celle des livrets, ce qui est certainement une première cause du peu de succès des pièces nationales.

Mais, malgré leurs qualités réelles, celles-ci ne permettent pas de reconnaître l'existence d'un *art lyrique belge*, si l'on entend par là une école spécifiquement différenciée des écoles étrangères.

Ce sont, pour la plupart, des tentatives de conciliation des deux grandes écoles allemande et française ; quelques-unes se rattachent même à l'école italienne.

On constate ainsi chez les compositeurs belges cette tendance cosmopolite qui est caractéristique du génie belge et qui constitue une originalité suffisante, sinon prime-sautière. Quelques compositeurs ont, d'ailleurs, accentué la note nationale en puisant dans le fonds de la mélodie populaire, fonds d'une certaine richesse, surtout dans la région flamande.

S'il n'y a pas à proprement parler de *musique belge*, on peut cependant admettre que les productions lyriques de chez nous présentent certains caractères communs, et qu'elles sont assez importantes et assez nombreuses pour constituer un théâtre lyrique belge, qu'il soit d'expression française ou flamande, car la langue littéraire importe assez peu lorsqu'elle n'est que l'auxiliaire de cet admirable langage international, la musique.

Pourquoi ce théâtre a-t-il eu peu de succès jusqu'à présent ?

D'abord, à cause de l'infériorité de la plupart des livrets, maladroits et peu scéniques.

Ensuite, à cause du manque de soin avec lequel les œuvres nationales sont habituellement montées sur nos théâtres.

Enfin, et surtout, à cause de l'infériorité du public, si j'ose dire.

Je parle ici évidemment du *grand public*, de celui qui remplit les salles et les caisses, de celui qui fait l'indispensable succès d'argent.

Ce public est indifférent, et parfois maldisposé à l'égard d'œuvres du terroir, celle-ci fussent-elles égales ou même supérieures aux productions étrangères qu'il applaudit. Le vieux proverbe : " Nul n'est prophète en son pays ", est malheureusement d'application courante en Belgique.

Les artistes étrangers ont coutume de vanter le public belge. Et ils ont raison. . à leur point de vue.

C'est précisément parce que le public belge est un bon public pour les étrangers qu'il est, pour les artistes belges, un mauvais public, un public déplorable.

Travailleur tenace et homme pratique, dont l'idéal réside dans un certain confort matériel, le Belge n'est pas curieux d'art et de littérature. Il dérobe aux affaires une heure brève qu'il consent à consacrer à quelque distraction intellectuelle. Mais il entend ne pas le faire à l'aventure. Il faut à ses plaisirs la même sécurité qu'à ses placements. Il s'attache aux valeurs " de tout repos. " Il veut entendre des pièces dont il sait que le succès a été consacré par les grands organes de la presse étrangère, qui sont pour lui des oracles. L'inédit l'effraie, et il est décidé, par principe, à ne pas s'y intéresser.

Le belge appartenant au *grand public* applique à lui-même l'esprit de dénigrement qu'on lui reproche souvent : il se décerne, en matière de jugement artistique, un brevet d'incapacité. Et il a bien tort, car son bon sens et son esprit rassis sont des qualités qui valent bien tel snobisme étranger.

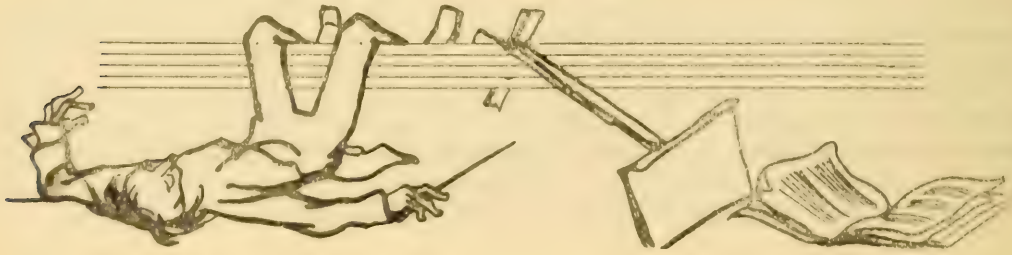
C'est cet état d'esprit national qu'il faudrait surtout tâcher de modifier. Eclairons notre public, et inspirons-lui confiance dans les œuvres belges.

Il ne suffit pas que celles-ci soient montées sur un théâtre, il est indispensable qu'elles y soient jouées plusieurs fois, qu'elles s'y maintiennent.

L'Etat et les pouvoirs communaux peuvent ici intervenir de façon efficace. Qu'ils stipulent, dans les théâtres qu'ils subventionnent, non seulement l'obligation de jouer un certain nombre d'actes belges, mais encore celle de les monter avec le même soin que les œuvres étrangères, et de donner un minimum de représentations des œuvres reçues, huit à dix.

La présence répétée d'un titre sur l'affiche est la meilleure amorce pour un public comme le nôtre. Qaund nos compatriotes auront pris l'habitude d'aller voir les pièces belges, le théâtre belge sera viable.

Bien confraternellement vôtre. PAUL BERGMANS.



EDGAR TINEL

Edgar Tinel est mort, le lundi 28 octobre. Il était né le 27 mars 1854, à Sinay, petit village des Flandres, près de St Nicolas. Son père y était à la fois instituteur et chantre de la paroisse. Ce fut lui qui donna, au jeune musicien, révélant une vocation dès l'enfance, la première éducation. A peine âgé de 7 ans, le petit prodige pouvait le remplacer à l'Eglise. Il fréquenta l'Ecole de Musique de St Nicolas dès la huitième année. Adolphe Siret, l'écrivain connu, protégea les débuts du fils de l'organiste. Grâce à lui, il fut envoyé à Bruxelles, où il suivit les cours du Conservatoire, dirigé par Fétis. En même temps, pour augmenter ses modiques ressources, Edgar Tinel donnait des leçons et s'engageait comme choriste à la maîtrise de St Gilles. Il étonnait par ses merveilleuses dispositions. Il eut pour professeurs Brassin, Joseph Dupont, Ferdinand Kufferath, A. Mailly, Adolphe Samuel et Gevaert. En 1872 et en 1873, il remporta les premiers prix de virtuosité. On le vit participer à de nombreux concerts ; il publia ses premières œuvres. On rappelle qu'en 1876, il remplaça au pied levé, dans un concert donné à Londres par la célèbre Georgina Weldon, amie de Charles Gounod, un pianiste de renom. Son succès fut retentissant. L'année suivante, à 23 ans, Tinel obtenait le grand prix de Rome, avec sa cantate *Klokke Roelandt*. Nos lecteurs se souviendront peut-être de l'incident que nous notions, dans une esquisse consacrée au compositeur, il y a quelque trois ans. (S. I. M. février 1909.) Au moment d'entrer en loge, le concurrent avait voulu emporter, contrairement aux usages, un petit livre. Le jury lui accorda cette faveur. Ce livre était l'Imitation de N. S. Jésus-Christ. Le trait révèle, dès lors, le sentiment profondément religieux et chrétien auquel l'auteur de *St Franciscus*, indéfectiblement, se montra fidèle... Au cours des voyages qui suivirent l'attribution du Prix de Rome, Tinel écrivit des sonates, des pièces pour orgue et piano, des motets, des chœurs, des mélodies. De cette époque datent aussi les tableaux symphoniques : *Polyeucte* ; *La Ballade des Trois Chevaliers*, pour baryton, chœur et orchestre, et le poème lyrique *Korenbloemen*, pour ténor, chœur et orchestre. Le pianiste renonce alors à la virtuosité pour s'adonner à la composition. En 1881, il est appelé à diriger l'Institut Lemmens, à Malines. Il y forma beaucoup d'élèves : compositeurs et organistes. Cet Institut est aujourd'hui l'école épiscopale interdiocésaine de musique religieuse. En 1887, le premier grand ouvrage d'Edgar Tinel : *St Franciscus*, oratorio-dramatique, peut-on dire, fut exécuté à Malines même, puis à Bruxelles, l'année d'après, aux *Concerts Populaires*, et à Francfort-sur-le-Mein. Le succès de cette œuvre commença la célébrité du musicien. *Franciscus* a été joué partout : en Hollande, en Allemagne surtout, où Tinel jouit d'une très haute considération, en Autriche, en Angleterre, en Amérique. Nous l'entendîmes, il y a peu d'années, aux Concerts symphoniques de Tournai. En 1889, Tinel fut nommé inspecteur des écoles de musique du Royaume. En 1896, il prit le cours de contre-point et de fugue, laissé vacant par F. Kufferath, décédé. Ses *Maria liederen* (chants à Marie) furent composés dans ces années, ainsi que la *Messe à N. D. de Lourdes*, à cinq voix, chantée pour la première fois

en la cathédrale de Tournai. *Godelieve* parut en 1897. En 1905, à l'occasion des fêtes nationales de l'Indépendance belge, il écrivit un *Te Deum*, pour chœur et orchestre. Enfin, en 1909, il achevait *Ste Catherine d'Alexandrie*, légende dramatique, conçue encore sous une forme proche de l'oratorio. Jouée au Théâtre de la Monnaie, *Ste Catherine* fut accueillie par un très vif succès. On l'a reprise l'an dernier. Il convient de mentionner encore une série d'œuvres liturgiques, et le *Chant Grégorien, théorie sommaire de son exécution.*

C'est en 1909 qu'Edgar Tinel fut désigné à la succession de Gevaert, au Conservatoire de Bruxelles. Il l'a tôt suivi dans la mort. Edgar Tinel était Maître de Chapelle du Roi, Membre de l'Académie Royale de la Belgique, Président de la section belge de notre société internationale de Musique, etc...

René Lyr.

Peu de gens savent ce qu'il est, et cela est bien naturel, car il n'a qu'un an d'existence. Il emprunte son mécanisme à celui de son aîné, deux fois centenaire, le " Salon de peinture " — bien entendu, à la différence près des exigences particulières à chacun.

Voilà bien le moment de rappeler le cliché tant de fois entendu : " Avec un clou au mur, le peintre peut exposer son tableau ; mais le musicien !... " Il est de notoriété qu'un clou ne saurait lui suffire : ce clou n'ayant sa raison d'être que figurément, est considéré comme grande attraction d'un programme !... Mais, déjà, sous le couvert d'une vague synonymie, voici que le lien s'établit entre les deux " Salons " : celui des peintres et celui des musiciens.

Dans le premier, fonctionne un jury d'examen chargé d'admettre, de refuser, de classer et de récompenser les œuvres envoyées. C'est exactement ce qui se passe au " Salon " des musiciens. Le jury de peinture est composé d'artistes ayant fait leurs preuves ; le comité — car, chez les musiciens, le gouvernement prend ce nom — de professionnels reconnus.

Ce comité réunit les noms de MM. Balay, Ph. Bellenot, Georges Caussade, Mme Chaminade, MM. Auguste Chapuis, Henri Dallier, Claude Debussy, E. Destenay, Louis Diémer, Paul Dukas, Camille Erlanger, G. Falkenberg, Eugène Gigout, Reynaldo Hahn, Georges Hue, Jean Huré, Albert Lavignac, Fernand Leborne, Charles Lefebvre, René Lenormand, Xavier Leroux, H. Letocart, Henri Libert, Henri Lutz, Henri Maréchal, Jules Meunier, Jules Mouquet, Périlhou, Ch. Planchet, Paul Puget, Raoul Pugno, Henri Rabaud, Charles René, Ch. Silver, Georges Sporck, Maxime Thomas, F. de la Tombelle, Charles Tournemire, Paul Vidal, André Wormser.

Nul ne pourra nier le caractère largement éclectique d'un tel groupement ; et ce n'est sans doute pas sans quelque surprise de se trouver réunis autour du même tapis vert — ces sortes de tapis sont obligatoirement verts ! — que ces noms s'unirent, néanmoins, dans la plus cordiale des ententes.

Lorsque les statuts, le règlement, le bureau, enfin, furent constitués, à l'entrée de l'hiver 1911, une note fut adressée à la presse de Paris et des départements. Des centaines de journaux voulurent bien lui prêter leurs trompettes et, à la suite d'une telle fanfare, les envois ne manquèrent pas d'arriver nombreux, d'autant plus, que tous les genres étaient admis à l'exception des seules compositions d'orchestre ; le " Salon " ne pouvant songer, alors, à un coûteux développement qu'il n'est pas loin de prendre, d'ailleurs. Mais, n'anticipons pas. Ces envois de manuscrits — ou d'œuvres publiées — comprenaient des sonates, des trios, des quatuors, des quintettes, des mélodies, des chœurs, des soli pour divers instruments, des pièces d'orgue, etc.; ils furent d'abord examinés ; puis, à la suite d'une lecture au piano, classés définitivement.

Ici, une parenthèse : Cet examen ne porta nullement sur les *tendances* particulières aux auteurs: ces tendances étant affaire entre eux et le public *seul*; mais, ici, le " Salon " des peintres donne encore l'exemple : dans son examen préalable il a le devoir d'écarter les chimères de pauvres détraqués qui ne savent pas au juste si le nez est réellement au milieu du petit visage; les audaces de certains qui cambriolent la notoriété au moyen du scandale en tentant d'exposer les pires obscénités; les opinions de quelques autres, affichées en des toiles où sont bravées les élémentaires convenances, etc., etc.

De même au *Salon des musiciens* — à cela près, encore une fois, des moyens qui sont le propre de chaque art. — Si les mœurs et les convenances n'eurent rien à redouter en ces envois, les chimères ne manquèrent pas d'y tenir leur place !

Qu'entendez-vous par chimères, dira-t-on ? Le comité entend par chimères, des pages de musique qui évoquent l'âge heureux où les petits garçons illustrent leur Histoire de France en octroyant une pipe à tous les portraits de rois, à commencer par Pharamond, bien entendu ; des *œuvres* (!) où le rudiment le plus élémentaire du Solfège doit subir le plus irréductible dédain ; des essais, enfin, à ce point informes qu'ils seraient absolument inexécutables !

Et si l'on mettait en doute l'existence de pareilles folies, il suffirait de rappeler qu'un jour, dans un très important concours d'opéras, au Ministère des Beaux-arts, le jury découvrit une partition sur laquelle l'auteur avait épinglé cette note candide : " Je n'ai pas eu le temps d'écrire la partie de contrebasse. "

Car, hélas, la caricature de l'art se trouve inconsciemment à la portée de tous ceux qui, lentement, se sont pénétrés de cette conviction qu'en ignorant jusqu'à l'alphabet ils ne seront que plus originaux !

A la suite de ce *lot* vite écarté, apparurent, en plus grand nombre, des œuvres discutables, certes, — où est celle qui ne l'est pas ? — mais qui, néanmoins, par une facture suffisante, adroite en certains cas, par un juste instinct de l'expression, par leur tenue générale, se montraient dignes d'une exécution publique. Enfin, une réserve de choix vint montrer par sa réelle valeur que dans les rangs serrés des inconnus se trouvent des musiciens qui seront peut-être célèbres demain !

Pourvu de ces divers manuscrits, le comité esquissa des plans de programmes, en arrêtant même les deux premiers. Ceux-ci vinrent illustrer deux soirées d'essai, en se plaçant sous la tutelle des six membres de l'Institut qui voulurent bien accorder au " Salon " le haut patronage de leur personnalité et accepter le titre de " Membres d'honneur ".

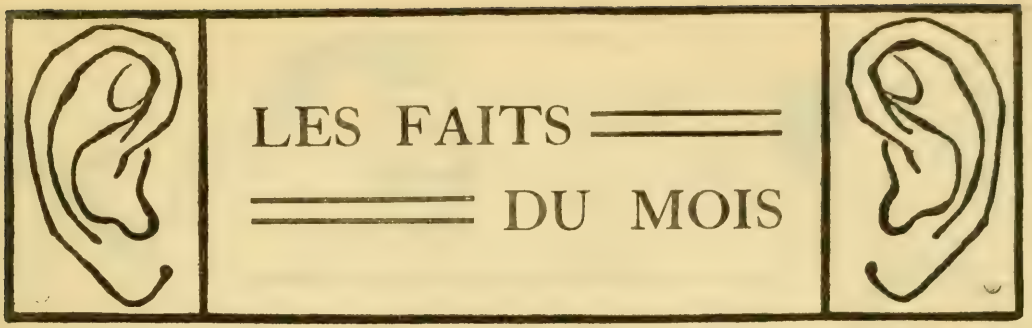
En une première soirée par invitations, le 16 Janvier 1912, des œuvres de Massenet, Saint-Saëns, Théodore Dubois vinrent encadrer une chaleureuse causerie de M. Augé de Lassus, chargé d'expliquer à un auditoire nombreux, réuni dans un local de fortune, ce qu'était — et le but que poursuivait — le *Salon des musiciens français*. Le succès fut très vif et permit de bien augurer de la seconde soirée qui eut lieu le 19 février suivant, Salle Trévise, avec des œuvres de Paladilhe, Gabriel Fauré et Ch. M. Widor formant escorte à une autre causerie fort documentée et fort attachante de M. André Parmentier.

Cette nouvelle tentative privée, en présence, néanmoins, d'un auditoire empressé et prompt à souligner les excellentes choses dites comme les belles pages exécutées, vint démontrer que, dès lors, la porte pouvait s'ouvrir au véritable public, à celui qui paie sa place d'après un tarif, d'ailleurs accessible à tous, et chargé, seulement, de couvrir les frais d'éclairage, d'impressions, de police, d'employés, de droits, etc.

La Salle Trévise devint alors celle des neuf séances publiques qui allaient suivre. La première eut lieu le 9 mars sous la présidence de M. Léon Bérard, Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, auprès de qui l'on avait fait valoir le caractère exclusivement national du "Salon". Arrivé cinq minutes avant le commencement du concert, M. Léon Bérard ne quitta son fauteuil qu'après le dernier accord frappé. Peut-être était-il venu avec l'intention de seulement faire acte de présence en un milieu dont sa fonction même ne saurait le désintéresser ; mais la vigueur de ses applaudissements, le mot aimable qu'il sût trouver pour chacun, vinrent confirmer qu'à cette soirée il avait pris quelque plaisir, tout comme si *Peau d'âne* lui eût été contée !

Et huit séances succédèrent à celle-là.

(A suivre.) HENRI MARÉCHAL.



10 OCTOBRE AU 10 NOVEMBRE

Match de boxe en quatre rounds entre Albert Carré et Mr Mesureur au sujet du cérémonial de la perception du droit des pauvres : le directeur de l'Opéra-Comique, habitué à mettre en scène les plus hautaines allégories, avait symbolisé l'Assistance Publique par un touchant escadron d'ouvreuses, le brassard à l'humérus et l'escarcelle au fémur. Mr Mesureur, qui n'entend rien au symbolisme, croit à une sanglante ironie et appelle à son secours le procureur de la République. En voyant avec quelle ardeur ces hauts personnages discutent leurs droits, les pauvres de Paris sentent leurs yeux s'humecter de bien douces larmes. Mr Camille le Senne apprend aux musiciens qui l'ignoraient et rappelle à ceux qui l'avaient oublié que Chopin repose au Père-Lachaise ; sa piété réunit à grand' peine autour de cette glorieuse tombe quelques rares mélomanes fidèles à la religion du souvenir. Mr G. de Pawlowski affirme " qu'il existe à Paris quelques compositeurs de talent, voire même de grand talent, mais que Gustave Charpentier est évidemment le seul qui ait construit à l'heure actuelle une œuvre musicale véritablement nouvelle. " Il déclare en outre que " parmi ceux qui ne font pas partie de l'Institut il est notre plus grand compositeur actuel. " Mr Paul Dukas donne sa démission de professeur de la classe d'orchestre au Conservatoire et Mr Jean Nougués donne la Danseuse de Pompeï à l'Opéra-Comique : ces deux dons sont accueillis par un concert de protestations. La section musicale de l'Institut refuse de se ranger à l'avis de Mr de Pawlowski et barre la candidature de Gustave Charpentier au fauteuil de Massenet. Pénélope se retrouve de nouveau au milieu des prétendants : Messager, Broussan et Carré la serrent de près et lui font à l'oreille les plus séduisantes promesses ; très embarrassé, Fauré, qui a des lettres, leur répond que son orchestration n'est pas terminée. Mlle Cécile Sorel fait une conférence sur le mariage de la musique et de la Poésie ; il s'agit évidemment d'un mariage de raison. Gustave Charpentier est élu membre de l'Institut par les peintres, les sculpteurs et les graveurs de la Maison : Mr Gabriel Pierné, beau joueur, inscrit aussitôt à son programme une œuvre du musicien qui vient de lui barrer le pont des Arts. Mr Gabriel Astruc, s'étant adroitement grimé en Ulysse descendant du dernier bateau, se présente brusquement à Pénélope qui se laisse tomber dans ses bras : les autres prétendants affolés, s'entretuent. Mr Jean Nougués déclare officiellement que sa Danseuse de Pompéï " est le résultat d'un travail assidu et d'efforts loyaux avec lui-même pour toujours progresser dans la voie qu'il s'est tracée. " La cruauté inouïe de cette menace provoque une consternation générale. Grande victoire pacifiste : Mr Vincent d'Indy, directeur de la Schola Cantorum est nommé à la classe d'orchestre du Conservatoire National de musique et de déclamation : tous les musiciens se félicitent de cette heureuse nouvelle, mais, décontenancés, les jeunes guelfes et les petits gibelins se regardent sans comprendre....

SWIFT.

Revue de la Presse Quotidienne

LES BACCHANTES

L'Etoile

M. Alfred Bruneau, qui avait coutume de collaborer avec Zola, collabore cette fois avec Euripide. C'est un bel avancement. " Jamais Euripide n'avait été à pareille fête ", a dit quelqu'un. Je suis moins certain qu'Euripide eût été si enchanté de l'aventure ; mais on ne lui a pas demandé son avis. Je dois à M. Bruneau quelques bons moments, puisqu'il m'a fourni l'occasion de relire la tragédie du poète athénien. Elle est admirable. Le ballet l'est un peu moins. Non pas qu'il soit précisément désagréable ou ennuyeux : mais il est insignifiant. Ce n'était vraiment pas la peine de prendre un si glorieux collaborateur et un si beau sujet pour aboutir à si peu de chose. M. Bruneau a eu le souci de ne pas troubler la digestion des abonnés.

Sa musique est bien sage et bien discrète. Les thèmes sont clairs, mais peu originaux et peu expressifs : l'orchestration est simple, mais lourde et sans couleur...

Mais, en somme, l'œuvre a tout l'air d'être un essai de jeunesse, comme le bruit en a couru ; j'ignore s'il est exact ; il est certainement vraisemblable.

PAUL SOUDAY.

L'ECHO DE PARIS

La partition, qui n'a pas encore paru et qu'il est difficile d'apprécier en une seule audition, apportera plus d'une surprise aux admirateurs de M. Bruneau. Dans cette œuvre (qui est, je crois, une œuvre de jeunesse) ils trouveront un abandon et une facilité fort savoureuses. Ils y verront aussi une orchestration vigoureuse et luxuriante, une puissance rythmique, un souci de la vérité dans l'expression, qui caractérisent les œuvres plus récentes de l'auteur du *Rêve*. Il faut louer encore le parti pris d'unir les diverses scènes du ballet, de le moins découper en numéros, — et aussi l'ingénieuse idée d'avoir mêlé des chants épisodiques à la trame orchestrale.

ADOLPHE BOSCHOT.

LE FIGARO

Toutes les œuvres de M. Alfred Bruneau témoignent d'une sincérité profonde et d'une noblesse de caractère qui ne s'est jamais démentie. Son ballet, si légère qu'en soit par essence la mise en œuvre, reste en parfaite harmonie avec tout ce qui est sorti jusqu'ici de sa pensée et de son cœur : il est généreusement conçu ; ses idées largement venues et largement traitées sont claires et franches ; ses rythmes sont souples et nets ; son orchestre, sans surcharge, sonne brillamment.

J'ai déjà dit que M. Alfred Bruneau s'était soumis, dans *les Bacchantes*, aux lois impérieuses du ballet ; c'est dire que sa partition ne se développe pas sans arrêt, mais qu'elle est, au contraire, divisée en morceaux distincts. Quelques rappels mélodiques s'y font entendre ; mais c'est évidemment la diversité de coloris que le musicien semble avoir surtout recherchée.

GABRIEL FAURÉ.

LA LIBERTÉ

Que ceci reste à distance respectueuse d'Euripide, vous n'en doutez point. Cependant, le fait seul que les auteurs des *Bacchantes* n'aient pas craint de réclamer un tel parrainage, indique qu'ils prennent le ballet très au sérieux, et dans un esprit qui n'est pas commun en pareille matière.

On a dit que la partition des *Bacchantes* était une œuvre de jeunesse. Je ne serais pas étonné que ce fût vrai. Avec de l'abondance mélodique, les idées et souvent l'écriture même n'y ont pas toute la personnalité ni cette sorte d'âpreté recherchée qui marquent la puissante maturité de M. Bruneau. Et j'aurais attendu de lui, aujourd'hui, la conception d'une forme d'ensemble plus hardiment libérée. Il a conservé la coupe par morceaux détachés ; mais grâce au dessin de ces morceaux, à leur caractère, souvent à leur développement, grâce à la façon dont leurs thèmes, ramenés en d'autres places, s'enchevêtrent, le sentiment d'unité n'est pas rompu. Certains de ces thèmes jouent le rôle de *leitmotiv* : par exemple le thème antique symbolisant le culte de Bacchus, sous sa double forme de danse et de prière ou la marche pompeuse et brutale qui caractérise Penthée. Et partout vous reconnaîtrez, jusque dans sa façon de se plier aux nécessités du genre, la fermeté volontaire de M. Bruneau et son instinct du mouvement, la franchise vigoureuse de son coloris, son énergie rythmique surtout, qui ne s'est jamais plus complètement affirmée.

GASTON CARRAUD.

LE JOURNAL

M. Bruneau, dont le talent m'a souvent procuré de nobles plaisirs, m'apparaît, à travers ses œuvres, comme un mystique chrétien, — si l'on veut bien dépouiller ce dernier mot de tout ce dont l'a affublé le catholicisme, — comme un poète au père, tendre et fraternel, exaltant, en ses larges chants virils, rustiques et nus, aux accents robustes, les chants où il y a du soleil et de l'espace, l'avènement du bonheur

humain fondé sur le travail et sur l'amour — un amour viril, pur et fécondant. Or, *les Bacchantes* d'Euripide n'ont rien à voir avec tout cela. Le dieu qui triomphe est ici Bacchus, c'est-à-dire le dieu du vin enivrant, de la sensualité insatiable et sauvage, de la luxure, — je dirai presque du luxe, — toutes choses que M. Bruneau, jusqu'à présent, paraît n'avoir point célébrées. Peut-être n'avais-je pas tout à fait tort en pensant que M. Bruneau ne parviendrait pas du premier coup à devenir morbide et voluptueux, à muer sans quelque effort en mollesse asiatique sa belle et franche rudesse. Il m'a semblé, en effet, mais peut-être était-ce par l'influence d'une sotte prévention, que la musique des *Bacchantes* était souvent trop occidentale, et que, dans les passages exigeant de la grâce, elle n'était pas toujours exempte de convention. M. Bruneau a souvent marqué, dans ses intéressants articles, un léger mépris pour la grâce et pour l'élégance. Il est juste que ces divinités charmantes se vengent un peu des rigueurs qu'il leur infligea et lui révèlent aujourd'hui en souriant que leurs faveurs sont parfois difficiles à conquérir.

REYNALDO HAHN

LA DANSEUSE DE POMPÉI

LA LIBERTÉ

M. Jean Nouguès, quand il parle dans les journaux, se met lui-même, avec assez de tact, à sa place ; mais il est permis d'estimer abusive la place qui lui est accordée sur le marché, en un temps où il n'est personne qui ne plaigne l'insuffisance des débouchés que notre pays peut offrir à ses musiciens. En trois ans, M. Nouguès — cela ne s'était jamais vu — a fait représenter cinq ouvrages à Paris, dont deux sur la même scène subventionnée. Autant en emporte le vent : c'est vrai. Cependant, il ne faut pas oublier que le nombre des premières représentations que nos théâtres lyriques donnent chaque année est limité. Tandis que le service de M. Nouguès absorbe tant de jours et de soins, de talents et d'argent, des musiciens excellents se morfondent dans l'attente : les uns, qui savent profondément la musique ; les autres, qui consacrent leur vie à l'apprendre, animés de la pieuse conscience de ce que c'est que l'art, et tout leur avenir suspendu à un début différé. Voilà ce qui, tout de même, a de l'importance dans l'affaire. Quant au reste, il suffit évidemment de penser que dans le même moment s'élaborent chez nous des œuvres telles que la *Pénélope* de Gabriel Fauré et le *Saint Christophe* de Vincent d'Indy, pour considérer les choses, comme le voulait Renan, du point de vue de Sirius.

GASTON CARRAUD

Le Matin

Quand, vers la fin de 1909, M. Jean Nouguès, complètement inconnu, vit s'ouvrir devant lui les portes de la salle Favart, je rendis justice aux qualités d'homme de théâtre qui semblaient être les siennes et je lui souhaitai de réfléchir, de travailler assez sérieusement, assez patiemment pour pouvoir produire quelque jour une œuvre véritable. Mon vœu ne se réalisa malheureusement pas. En trois ans, l'auteur de *Chiquito* fit ouer cinq partitions dont aucune n'est supérieure aux autres. Il n'essaya nullement d'acquérir un talent solide et original. Le prodigieux succès de *Quo Vadis ?* paraît l'avoir aveuglé, immobilisé, et tel il était à ses débuts, tel nous le retrouvons maintenant. On le regrette sincèrement.

ALFRED BRUNEAU.

L'ÉCHO DE PARIS

La partition de M. Nouguès, ainsi que l'aurait dit La Bruyère, "est immédiatement au-dessous de rien". Quoi qu'on y cherche, on ne l'y trouve pas. Ni beauté, ni art, ni élégance, ni expression, ni mouvement. De travail thématique, de développement, d'invention orchestrale, pas la moindre trace. Les idées mélodiques, si l'on ose se servir de ce terme, échappent à tout qualificatif, car elles demeurent dans le non-être. Ce sont des suites de notes qui restent au-dessous du flasque, de l'informe, du bébête et du pleurnichard.

Dès lors, pourquoi monter une telle pièce sur un théâtre national et subventionné ? Certes, tout le monde peut se tromper, et même un directeur de théâtre, et même M. Carré. Toutefois, après d'autres bousillages de M. Nouguès, après *Chiquito*, après d'étranges représentations en province, après les protestations unanimes des auditeurs cultivés et des critiques sérieux, pourquoi, — alors qu'il y a tant d'autres auteurs intéressants, jeunes encore ou déjà célèbres, et alors qu'on ne joue presque pas les classiques — pourquoi hospitaliser cette musique misérable ?

ADOLPHE BOSCHOT.

LE FIGARO

Indifférent en apparence aux recherches d'expression ou de pittoresque qui passionnent en ce temps nos meilleurs musiciens, M. Nouguès n'a point usé de ses succès passés pour transformer sa manière, pour faire de sa musique autre chose qu'un complément de la matière décorative, pour en faire un élément qui ait sa vie propre, sa propre beauté ou du moins son propre intérêt. Mélodique, certes, et facilement mélodique, nul n'en disconviendra, la partition de M. Nouguès, accuse, sinon une forme plus captivante, du moins une mise en œuvre plus soignée et un orchestre d'un plus sûr équilibre et d'une meilleure sonorité. Le mouvement, l'animation extérieure ne lui font pas défaut, non plus qu'une certaine expansion facile mais généreuse dans le lyrisme ; mais on eût souhaité que M. Nouguès profitât de ses succès pour lui donner des raisons moins fragiles et où, avec plus de réflexion et moins d'abandon, la musique ait plus de place.

ROBERT BRUSSEL.

LE JOURNAL

J'ai entendu dire un jour à M. Jean Nouguès : "Il est si difficile d'écrire un opéra et si facile d'écrire un article de critique ?" Mon Dieu, cela dépend. Certains opéras ne sont pas très difficiles à écrire ; dans ceux de M. Nouguès, par exemple, il semble que "l'écriture", notamment, n'ait pas dû coûter à l'auteur un effort très assidu. Et, par contre, on est souvent fort embarrassé pour écrire un article où l'on souhaiterait que la courtoisie ne le cédât en rien à la sincérité. Mais, après tout, est-il besoin de tant de prudence envers un auteur aussi heureux que l'est M. Jean Nouguès, un auteur qui, en quatre ans, a eu quatre ouvrages joués à Paris, dont l'un avec un succès retentissant et qui, de ce fait, est sans doute autorisé à voir partout des envieux, à méconnaître la loyauté des avis qu'on lui donne et à n'en tenir aucun compte, ainsi qu'il l'a témoigné en négligeant avec persistance, malgre les exhortations les plus désintéressées, d'acquérir, par des études sérieuses et par la lecture des maîtres, quelques notions de technique et un semblant de style ? Certes non. S'il fallait absolument classer M. Nouguès dans une catégorie de musiciens, ce ne pourrait être que parmi ceux dits de "tempérament".

REYNALDO HAHN.

Mémoires d'un amnésique

MES TROIS CANDIDATURES (fragment).

Plus heureux que moi, Gustave Charpentier est membre de l'Institut de France. Qu'il reçoive ici-même les tendres applaudissements d'un vieil ami.

Je fus, trois fois, candidat à la Délicate Réunion : fauteuil d'Ernest Guiraud ; fauteuil de Charles Gounod ; fauteuil d'Ambroise Thomas.

M.M. Paladilhe, Dubois & Lenepveu me furent, sans raison du reste, préférés. Et cela me fit grosse peine.

Bien que n'étant pas très observateur, il me sembla que les Précieux Membres de l'Académie des Beaux-Arts usaient, devers ma personne, d'un entêtement, d'un voulu frisant l'obstination la plus calculée. Et cela me fit grosse peine.

Au temps de l'élection de M. Paladilhe, mes amis me dirent : — " Laissez faire : plus tard, il votera pour vous, Maître. Sa voix sera d'un " grand poids ". Je n'eus ni son vote, ni sa voix, ni son poids. Et cela me fit grosse peine.

Au temps de l'élection de M. Dubois, mes amis me dirent : — " Laissez faire : plus tard, ils seront deux qui voteront pour vous, Maître. " Leur voix sera d'un grands poids. " Je n'eus ni leur vote, ni leur voix, ni leur poids. Et cela me fit grosse peine.

Je me retirai. M. Lenepveu crut qu'il serait de bon ton d'occuper un fauteuil qui m'était destiné, et ne vit pas l'inconvenance qu'il y avait à le faire. Il s'assit froidement à ma place. Et cela me fit grosse peine.

Toujours avec mélancolie, je me souviendrai de M. Emile Pessard, mon vieux Compagnon de lutte. J'ai pu constater, à plusieurs reprises, qu'il s'y prenait fort mal, sans aucune habileté, manquant de la plus simple astuce. *Il ne sait pas ;* et l'on voit trop qu'*il ne sait pas.* Pauvre bon Monsieur ! Combien il aura du mal à se caser, à se faufiler à travers un sein pour lui si peu aimable, pour lui si peu accueillant, pour lui si peu hospitalier ! Voilà vingt ans que je le vois s'arc-bouter à cet ingrat, à ce maussade, à ce triste objet ; tandis que les subtils compères du Palais-Mazarin le regardent étonnés, tout surpris de sa tenacité incapable et de sa pâle impuissance.

Et cela me fait grosse peine.

Erik Satie.

Çà et Là

L'Ecole des Hautes Etudes sociales annonce pour cette année le programme suivant de sa section de musique, placée sous la direction de notre collègue A. Pirro, docteur-ès-lettres.

Les musiciens de la Renaissance française, Henry Expert. — *La musique allemande au XVIIe siècle (musique de théâtre)*, André Pirro. — *L. Rossi, F. Cavalli*, Henri Prunières. — *Les salons de musique au XVIIe et au XVIIIe siècles*, G. Cucuel. — *Les formes de la musique instrumentale au XVIIIe siècle*, L. de la Laurencie. — *Les origines de la Bibliothèque du Conservatoire*, J. Tiersot, *Grétry*, id. — *Quelques tendances de la musique contemporaine*, Calvocoressi. — *La musique celtique*, M. Duhamel.

* * *

Ajoutons que M. André Pirro vient d'être nommé titulaire de la chaire d'histoire musicale à la Faculté des lettres de Paris en remplacement de M. Romain Rolland.

* * *

La société J. S. Bach (salle Gaveau) sous la direction de Me Gustave Bret annonce pour la saison 1912-1913 quatre concerts : le vendredi 22 novembre la *Passion selon St Jean* avec une magnifique distribution vocale qui réunira les noms de Mmes de Wienawska et Croiza, MM. Georges Walter (de Berlin) et Zalsman (de Rotterdam) ; le 13 décembre, *Pole Apaisé* et *Cantate de la Réformation* " Ein fest Burg " ; le 7 mars 1913, la *Passion selon St Matthieu*, et en avril, un concert de musique de chambre avec le concours de Me Paderewski.

Les jeudis, veille de chaque concert avec orchestre, répétition générale publique.

* * *

L'Opéra de Nice aura, en février, la primeur d'un opéra de Manuel de Falla sur un livret de Paul Millet.

* * *

Le pianiste Hjalmar Hedlund qui s'est très heureusement consacré à la diffusion de la musique suédoise a fait connaître et applaudir en Suisse des œuvres de Lennart Lundberg, Petterson-Berger, Wilhelm Stenhammar et Joseph Eriksson.

* * *

Le journal " L'Express Musical " de Lyon ouvre un 16e Grand Concours pour la Composition d'un morceau pour chant et piano de genre absolument libre, sur une poésie au choix des concurrents.

Nombreux prix dont *cent francs* au premier. Demander le règlement à M. Reuchsel, 42 place de la République à Lyon, (joindre 15 centimes en timbres).

* * *

On sait l'importante manifestation de musique française moderne qui vient d'avoir lieu à Schwérin, grâce à l'initiative du Professeur Henri Marteau, et à l'appui de la célèbre Maison de Pianos *Perzina*. En plusieurs concerts d'orchestre et de musique de chambre, et en deux représentations au Théâtre, la musique française, de Rameau à Debussy, et de Franck à Vincent d'Indy, s'est présentée à l'attention recueillie d'un public nombreux. Le Maître Saint-Saëns, MM. Marteau, Pugno, Madame Marie Debogis, et le chef d'orchestre Kaehler, avaient prêté leur brillant concours à ces belles fêtes, auxquelles notre patriotisme applaudit de tout cœur.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU 31 OCTOBRE 1912

La séance est ouverte à la Bibliothèque de l'opéra à 4 h. 1/4, sous la présidence de J. Ecorcheville, président.

Étaient présents : MM. L. de La Laurencie, Prod'homme, Banés, Ténéo, Allix, Cucuel, Dr. M. Laugier, Dauriac, Bouvet, Peyrot, Vinée, Guérillot, Dolmetsch ; Mmes, Wiener-Newton, Daubresse et Pereyra. S'étaient excusés : Mme Filliaux-Tiger, MM. Mutin, Gaveau, Bosc, Landormy, A. Laugier.

Le président remercie MM. Banés et Ténéo de l'hospitalité qu'ils veulent bien accorder à la Société dans la salle vaste et somptueuse de la Bibliothéque de l'opéra. Il souhaite la bienvenue à M. Theodore Gerold, président de la Section de Francfort, de passage à Paris et présent à la séance. — Après adoption du procès-verbal, la candidature de M. Tessier, présentée par MM. Pirro et Peyrot est acceptée.

Le président annonce que M. de Bertha, souffrant a demandé l'ajournement de la communication, inscrite par lui à l'ordre du jour. Il fait part à la Section du décès de M. Charles Ruelle et donne lecture d'une lettre de M. Félix Naquet, exécuteur testamentaire de Charles Malherbe, par laquelle celui-ci le prie de vouloir accepter une monnaie antique, montée en bague, et portée par le regretté président de la Section de Paris. M. Ecorcheville fait hommage à la Section de ce pieux souvenir et en confie la garde à l'archiviste.

La Section règle ensuite l'ordre de ses travaux pour l'année courante. Elle fixe la date de l'Assemblée Générale au lundi 25 novembre à 4 heures 1/4, et inscrit des communications de MM. Bouvet, Dolmetsch, Brenet et Dauriac.

M. Peyrot présente une série d'observations sur la manière dont sont faits les achats de musique, théorique et pratique, ancienne et moderne, dans les grandes bibliothèques de Paris. Après discussion, la section décide d'intervenir auprès des membres de la société, placés à la tête de ces bibliothèques, et de chercher avec eux le moyen de remédier à cet état de choses.

Le président rappelle la nécessité de préparer dès maintenant le Congrés de 1914. Il annonce qu'une commission provisoire, composée du comité de la Section et de M.M. Brenet, Chantavoine, Emmanuel, Gariel et Tiersot a déjà tenu plusieurs séances, envoyé un questionnaire à toutes les Sections de la Société, et constitué les éléments d'un Comité Général du Congrés dont M. Roujon a bien voulu accepter la présidence d'honneur et M. Louis Barthou la présidence effective.

La séance est levée à 6 heures.

Tous droits réservés pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

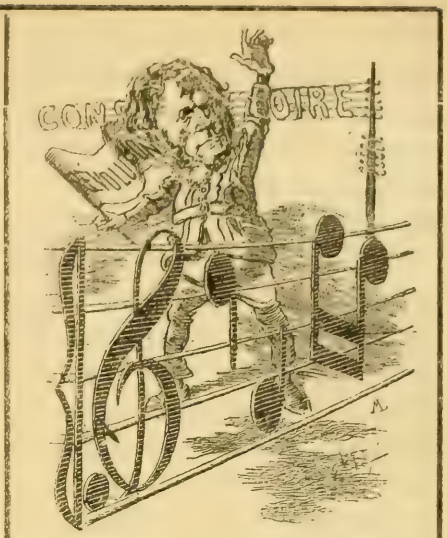
Le Gérant : Marcel Fredet.

Impr. par The St. Catherine Press Ltd. Bruges, Belgique.

SOUVENIRS

DE LA

SOCIÉTÉ NATIONALE



Extrait de la Vie Parisienne de 1891

La Société Nationale de musique vient de franchir la quarantaine. Il convenait de ne pas laisser passer inaperçue cette date historique dans l'existence d'une institution, à laquelle notre musique française doit en partie son renouveau. Les archives de la Société Nationale très incomplètes, ne permettent déjà plus de reconstituer son histoire avec une précision documentaire, et rares sont les maitres qui ont assisté à ses débuts. Nous avons pu cependant décider l'auteur illustre de l'*Invitation au Voyage* à évoquer ses souvenirs, et à nous dire comment il assista et contribua à la fondation de ce groupement. C'est chez Henri Duparc que se réunirent en 1871 les promoteurs de la Nationale, et c'est à son actif dévouement que cette société doit ses premiers progrès. Nous remercions ici le Maître d'avoir rompu en faveur de notre revue un silence qu'il s'impose depuis de si longues années.

On sait que la Société Nationale fut fondée en 1871 par Romain Bussine qui fut longtemps professeur de chant au Conservatoire : L'était-il déjà à cette époque ? Je ne m'en souviens pas, mais je ne le crois pas. Bussine était un homme tout-à-fait charmant et extrêmement intelligent; je n'ai jamais entendu dire qu'il eût composé, mais ce que je sais, c'est que ses connaissances musicales étaient très étendues, surprenantes même. Je le rencontrais chaque semaine chez Camille Saint-Saëns qui recevait alors tous les lundis et nous ne tardâmes pas à devenir des amis. Il est l'auteur de la version française du Faust de Schumann : je ne connais aucun autre ouvrage de lui. Comme professeur de chant, il a laissé des élèves connus comme Delmas, Mouliérat, Melle Fanny Lépine, et il allait nous rendre de précieux services. Il forma en effet un petit chœur pas très nombreux (6 à 8 voix par partie) de gens tous musiciens et répétant

régulièrement, — Saint-Saëns, qui en faisait partie répétait comme les autres. Ce petit chœur nous donna des exécutions idéales d'œuvres comme la Chevauchée du Cid de d'Indy, le Madrigal, le Cantique de Racine, la Naissance de Vénus de Gabriel Fauré, certains fragments des Béatitudes.

Bussine fut surtout, pour moi, le fondateur de la Société Nationale, qui à cette époque répondait à un véritable besoin. Il n'y avait pas alors d'autres concerts dominicaux que le concert populaire de Pasdeloup, et le Conservatoire, qui était très fermé. Les jeunes compositeurs n'avaient donc pour ainsi dire aucun moyen de se faire connaître, non seulement du grand public, mais même d'un public restreint. Les hommes qui n'ont pas le triste bénéfice de l'âge, et qui n'ont pas vécu à cette époque-là, ne peuvent pas se douter — aujourd'hui que les nouveautés sont si recherchées — à quel point le public se méfiait de tout ce qu'il ne connaissait pas : c'était presque une sorte d'hostilité instinctive contre toute œuvre nouvelle, et il la déclarait mauvaise avant même de la connaître. Berlioz passait pour un révolutionnaire inacceptable : on sait que pour faire exécuter l'*Enfance du Christ* avec quelque chance de succès, il dut donner à croire que c'était un manuscrit du XVIe ou du XVIIe siècle retrouvé par lui. Wagner passait naturellement pour un malfaiteur ; je me souviens même parfaitement, quoique je ne sois pas encore tout-à-fait un Macrobite, d'avoir entendu chuter au Conservatoire la 9e symphonie de Beethoven, dirigée par Georges Hainel ! Bach était inconnu, et le mardi soir nous nous réunissions quelques-uns, parmi lesquels Chabrier et d'Indy — d'Indy se mettant au piano — pour apprendre à le connaître. On n'admettait comme art français que Boïeldieu [1], Auber, Hérold, Victor Massé, Adolphe Adam, Maillart a tutti quanti.

Quant à un art symphonique français, il n'y en avait pas et il ne pouvait pas y en avoir. Les jeunes compositeurs qui auraient voulu le fonder ou qui apportaient avec eux des préoccupations nouvelles se heurtaient à l'hostilité du milieu, et pâtissaient de l'incroyable pénurie de moyens d'expression où l'on était alors, et dont les musiciens actuels ne sauraient se faire une idée, maintenant qu'il y a tant de concerts et qu'on joue au théâtre tant de pièces nouvelles dont, à l'époque, on n'aurait pas même voulu connaître l'existence. Leur groupement seul

[1] C'est Boïeldieu, qui mettant un jour en musique la phrase : " le troubadour fier de son prestige " écrivit un point d'orgue sur la 1er syllabe de " troubadour ".

pouvait donner à ces jeunes musiciens le moyen de se manifester. C'est dire combien la fondation de la Société Nationale devenait nécessaire.

* * *

Quoique je n'aie été nommé du Comité que la 3e année, c'est chez moi qu'en réalité elle se fonda. Bussine en soumit l'idée à quelques musiciens, Saint-Saëns, Massenet, Franck, Théodore Dubois, Gouvy, Alexis de Castillon et Lalo, qui y étaient réunis, et la Société fut aussitôt constituée. Dès le dimanche suivant, les séances du comité commencèrent chez Bussine où elles continuèrent très longtemps à avoir lieu.

Nous nous réunissions chez lui, 4, rue Chabanais, vers 5 heures — les uns, organistes ou maîtres de chapelle, sortant de leurs églises où les offices étaient terminés, d'autres venant des concerts, et les professeurs n'étant empêchés par aucune leçon. C'était pour nous un véritable plaisir de nous retrouver : aussi les absences étaient-elles excessivement rares. Je vois encore la pièce où nous nous réunissions, et la grande table — mise pour l'occasion auprès du piano à queue — autour de laquelle travaillaient ensemble pendant plus de deux heures, gaîment mais très sérieusement des hommes qui pressentaient que de leur groupement allait bientôt sortir la magnifiqe rénovation de la musique française à laquelle nous assistons depuis quarante ans. Peut-être est-on devenu trop individualiste et trop arriviste pour se rendre bien compte de la parfaite cordialité de ces réunions où des artistes de tendances souvent très différentes — parfois même opposées — poursuivaient le même but, et étaient devenus des amis. Il n'y avait entre nous aucun esprit d'envie ou de jalousie : au contraire, quand le succès arrivait à l'un de nous, les autres s'en réjouissaient réellement. Je me rappelle en particulier que les premières représentations de *Samson et Dalila* à l'Opéra, de *Carmen*, du *Roi d'Ys* à l'Opéra-Comique, les exécutions de la 6e *Béatitude* au Conservatoire, de *Ruth* au Concert Colonne, de la *symphonie en ré mineur* d'*Espana*, de la trilogie de *Wallenstein* et de la *symphonie cévenole* furent l'occasion de véritables fêtes du Comité. Cet esprit de désintéressement et cette parfaite cordialité qui règnaient alors parmi nous expliquent bien, me semble-t-il, que notre principal, notre unique souci était l'intérêt général de l'art français, si gravement compromis, et devant lequel toute question d'intérêt personnel devait pâlir. Nous sentions qu'un art nouveau, alors complètement ignoré,

commençait avec nous ; chaque succès de l'un de nous justifiait nos efforts communs, et rendait pour ainsi dire tangible l'immense utilité de notre Société.

A chaque séance du dimanche, les auteurs étaient convoqués pour faire entendre leurs œuvres : presque tous venaient : on se groupait autour de l'éxécutant pour lire la partition à mesure qu'il la jouait, et aussitôt après, ou votait l'admission ou la non-admission. Dans ce vote, on ne tenait aucun compte de la tendance artistique — comme le prouvèrent d'ailleurs les programmes — : il suffisait qu'une œuvre fût bien écrite et montrât que l'auteur savait son métier pour qu'elle fût acceptée, et l'admission équivalait à une promesse d'éxécution. Il est bien arrivé parfois que des auteurs d'une vanité presque toujours peu justifiée, s'accomodâssent mal d'être jugés par des confrères, — surtout par des confrères alors jeunes et parfaitement inconnus, tels que d'Indy et moi-même, par exemple — ; mais ce fut très rare. L'impartialité de nos jugements était évidente ; les sociétaires comprirent bien vite que ces jugements s'adressaient aux œuvres, et n'avaient absolument rien de personnel. D'ailleurs, on savait que des œuvres de musiciens tels que César Franck, Saint-Saëns, Lalo, étaient examinées au même titre que des œuvres de débutants, et dès lors il eût été tout-à-fait ridicule de ne pas accepter ce qu'acceptaient volontiers des maîtres incontestés. C'était le règlement — règlement très sage, nécessaire même au point de vue de la composition des programmes, et auquel ou se soumettait de bon cœur.

* * *

La 1re audition eut lieu le 17 novembre 1871. M. Wolff de la Maison Pleyel avait mis sa salle à la disposition de la Société, et nous avait offert pour notre concert annuel d'orchestre un petit ensemble de 40 musiciens. Nous nous étions attaché aussi un quatuor excellent, qui fut longtemps le quatuor Marsick et qui nous prêtait son concours à des conditions très douces. Au reste, chacun pouvait choisir ses interprêtes. Malheureusement, au bout de quelques temps, les grandes œuvres se faisant rares et les petites œuvres se multipliant, les programmes prirent quelque monotonie. On en vint à donner des concerts de 14 mélodies ! Je proposai alors que l'on renoncât à borner nos programmes aux seules œuvres françaises contemporaines, et qu'on y inscrivit les maîtres anciens, ainsi

que quelques modernes étrangers. J'avais trouvé Franck, un jour, en train de réduire au piano une partition ancienne. " Que faites-vous-là ? lui dis-je. — Je prépare une réduction de piano d'*Erneline*, de *Philidor*. — Les noms me parurent si baroques que je me mis à rire. Mais considérant la partition d'un peu près, j'y trouvai des choses charmantes. Sans parler du grand Rameau et des Couperin, j'étais persuadé que nous avions beaucoup à apprendre de nos anciens. Ils faisaient une musique si française. Quelques auditions de modernes étrangers auraient contribué aussi à éduquer le public, et lui auraient permis, par comparaison, de mieux juger de nos efforts. Après beaucoup de discussions, et dans la 7e ou 8e année de son existence, la Société se rangea à cet avis.

Les premiers membres de la Société Nationale en demeurèrent longtemps le noyau, — à l'exception de Massenet qui très vite, s'en retira. Saint-Saëns, qui en avait été, avec Bussine, le véritable fondateur, en resta, sans conteste, le membre le plus dévoué et le plus important. Il y joua très souvent, y donna plusieurs premières auditions de ses œuvres, en écrivit même — si ma mémoire ne me trompe pas — quelques-unes à son intention, et sauva la Société à un moment très difficile, où il semblait presque impossible de la tirer d'affaire. Ceux qui, comme moi et la plupart des compositeurs de ma génération doivent beaucoup à la Société Nationale n'oublieront jamais combien il se dépensa alors, — donnant des Concerts où il se faisait entendre tout le temps, réunissant des interprêtes de premier ordre et aimés du public, — pour remplir la caisse à peu près vide. Bref, on peut dire qu'il fonda une seconde fois la Société qui, depuis lors, fut toujours prospère et rendit les plus grands services. Ce que furent ces services, on ne peut assez le dire. Non seulement, beaucoup de musiciens qui ont acquis depuis de la notoriété y ont trouvé des interprêtes et un public, mais elle fit entendre souvent des œuvres de premier ordre, — même des chefs-d'œuvre — d'hommes de la génération qui a précédé la mienne, et qui étaient alors inconnus ou méconnus, tels que César Franck, Lalo, de Castillon, et d'autres. A plusieurs même de ceux qui ont suivi, — par exemple à d'Indy, à Chausson, et à moi-même — elle a été immensément utile au point de vue de l'orchestration, en leur permettant d'entendre leurs propres œuvres, ce qui est de beaucoup le meilleur moyen d'apprendre à orchestrer.

* * *

Il est extrêmement instructif de parcourir la collection incomplète d'ailleurs, des anciens programmes de la Nationale. On y voit les noms d'Alkan, — de Chauvet (organiste de la Trinité avant Guilmant) — de Fissot, pianiste de premier ordre, mort jeune, — de Gouvy, admirateur fanatique du Gewandthaus de Leipzig, aussi intime de Reivecke, — d'Emile Bernard. Et d'autres encore : Marlois, Chavagnat, Blas Colomer, Boisseau, Couture, Octave Fouque, Hect. Salomon, Tingry, V^or^ Sieg, Salomé, Jacoby, de Maupeou, Caillebote, Lacombe, Claudius Blanc, Alary, Falkenberg, Ratez, Pichoz, Wintzweiller, Grillet, Dolmetsch, — noms très oubliés aujourd'hui et qui étaient ceux souvent de musiciens de talent.

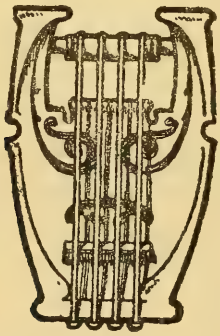
On me permettra de consacrer un mot spécial à Alexis de Castillon. On en a dit, stupidement à mon sens, qu'il était venu avant son heure, et que depuis, son heure avait passé, — que, par conséquent, il n'avait jamais eu son heure : or, je suis convaincu qu'un jour ou l'autre un *découvreur* (il y en a toujours eu et il y en aura toujours) — l'inventera, et qu'on dira : " Comment, un tel musicien existait, et son époque l'a presque ignoré ! " Evidemment il y a de grandes réserves à faire au point de vue de la structure, des développements souvent longs et filandreux, parfois insuffisants et maladroits ; mais il ne faut pas oublier que cet admirable musicien est mort à 33 ans, que ce sont là surtout des questions de métier, et que son éducation technique a été tardive et médiocre : il n'est donc pas douteux qu'il se fût perfectionné à cet égard s'il eût vécu, et qu'il eût alors produit des œuvres magnifiques. Comme trouveur d'idées et comme personnalité, il était tout-à-fait hors rang : son inspiration avait cette générosité dont on peut dire qu'elle est le don de soi-même, et qui n'appartient qu'aux grands maîtres ; et il avait le don très-rare de la *longue* phrase musicale, la phrase qui vient de l'âme, qui est émue et émouvante, et qui est bien au-dessus de toutes les subtilités parfois trop habiles du " métier ". En un mot, il avait ce qui ne s'acquiert pas.

Enfin, je tiens à ajouter un mot qui me concerne personnellement ; on jugera mieux par là quelle fut, il y a 30 ou 40 ans, l'utilité de la Société : depuis sa fondation jusqu'en 1884, j'y ai été joué au moins une quinzaine de fois ; elle a fait entendre ainsi à un public d'élite, — soit à l'orchestre, soit au piano, — des morceaux qui sans elle, n'auraient été exécutés que dans quelques salons amis.

Je n'ai voulu parler ici que des débuts de la Société Nationale : j'ai

quitté Paris en 1884 ; je n'y suis revenu pour quelques années qu'en 1897, assez mal portant ; et en 1907, je me suis fixé près de Vevey. J'ignore donc totalement ce qui s'est passé après 1884, et surtout depuis la mort de Bussine. Tout ce que j'en puis dire, c'est que, le centre de ces réunions n'existant plus, et l'esprit n'étant plus le même, la physionomie des séances du comité changea du tout au tout : on s'assembla pendant quelques temps au Restaurant Weber, rue Royale, et on confectionna des programmes avec des œuvres qu'on ne connaissait pas, et qui étaient admises un peu à l'aveuglette sur la simple recommandation d'un ou deux des membres présents. Mais je crois que ce fut une période très transitoire et qu'on ne tarda pas à organiser des séances plus sérieuses, Ce qui est certain, c'est que nombre d'œuvres admirables ou très intéressantes y furent exécutées et que la Société ne cessa pas de rendre aux jeunes musiciens les grands services qu'elle nous avait rendus à nous-mêmes.

HENRI DUPARC.



L'impartialité historique nous fait un devoir d'ajouter que, par suite de l'abondance et de la variété de la production musicale contemporaine, la Société Nationale n'a pu continuer à remplir seule la noble tâche qu'elle s'était imposée, à l'égard des jeunes compositeurs. Estimant, à tort ou à raison, que certaines tendances actuelles n'étaient pas suffisamment représentées et encouragées, soucieux, en outre, de révéler à notre public la musique moderne étrangère une fraction importante de l'ancienne société fonda, sur les mêmes bases un groupement nouveau sous le nom de SOCIÉTÉ MUSICALE INDÉPENDANTE. Les compositeurs qui prirent l'initiative de cette scission et constituèrent le Comité fondateur de la S. M. I. sont MM. Gabriel Fauré, président, Louis Aubert, André Caplet, Roger Ducasse, Jean Huré, Charles Kœchlin, Maurice Ravel, Florent Schmitt, et Emile Vuillermoz.

LA RÉDACTION.

LES RAPPORTS MUSICAUX DES UNITÉS D'ESPACE ET DES UNITÉS DE TEMPS

LES NAVES ET LES PULSES

Les pages qui suivent forment la sixième leçon du *Traité élémentaire de Géométrie rythmique*, composé en 1911, par M. Jean d'Udine, traité qu'il enseigne depuis quinze mois aux élèves de son Ecole de gymnastique rythmique. Pour diverses raisons M. d'Udine gardera cet ouvrage inédit pendant de longues années encore. Ultérieurement nous publierons, du même auteur, une étude sur un problème archéologique relatif aux "roses" des cathédrales gothiques, problème dont il a trouvé la solution par la musique, en enseignant sa géométrie rythmique.

Le principe de la géométrie rythmique consiste essentiellement à construire, au son du piano, les diverses figures de la géométrie en les considérant, non plus comme des divisions de l'espace, à la manière des mathématiciens, mais comme des divisions du temps. Les droites et les courbes composant les figures sont tracées à des vitesses arbitraires et variables d'un exercice à l'autre, mais constantes pour un même exercice (au moins dans les figures simples : polygones, circonférences et arcs de cercle) et leurs longueurs respectives sont mesurées, dans chaque exercice, en fonction de la durée des valeurs musicales qu'elles traduisent.

On dessinera, par exemple, une série d'angles droits :

sur le rythme :

le tracé du sommet de chaque angle correspondant rigoureusement avec le temps fort, les droites verticales (dans le cas qui nous occupe) étant tracées pendant le second temps des mesures et les horizontales pendant leur premier temps.

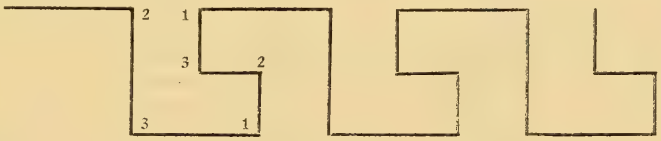
Si le rythme musical devient deux fois plus lent :

ou si les valeurs doublent de durée :

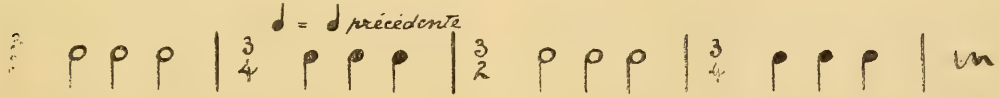
les angles tracés par la main de l'élève, à la même vitesse que précédemment (c'est-à-dire à raison du même nombre de millimètres par seconde), deviendront aussi deux fois plus grands :

Plus tard on obtient des variations spatiales analogues, au moyen de simples variations de l'intensité sonore, le même rythme déterminant, suivant qu'il est joué " piu piano " ou " piu forte " des figures semblables plus petites ou plus grandes.

La grecque suivante :



correspondra, par conséquent au rythme :



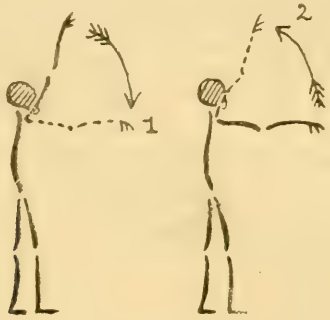
et si la main de l'élève se meut dans l'espace avec une vitesse bien con-

stante, la régularité du rythme musical suffira à déterminer aussi la régularité absolue du dessin.[1]

Il s'établit, de la sorte, une association étroite entre le sens optique ou musculaire de l'étendue et le sens de la durée sonore.

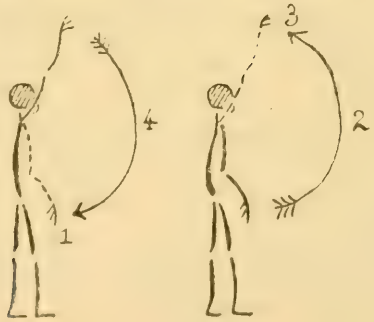
Ces exercices sont ensuite reproduits, à diverses échelles, dans les mouvements segmentaires de la Gymnastique Rythmique, au perfectionnement desquels ils sont spécialement destinés.

On fera, par exemple, avec les bras, le geste :



sur deux noires : | ♩ ♩ ♩ Modérato.

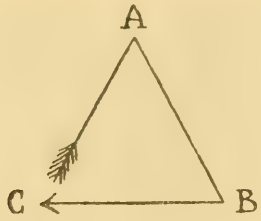
et le geste double d'ampleur :



sur deux blanches : même mouvt | 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |

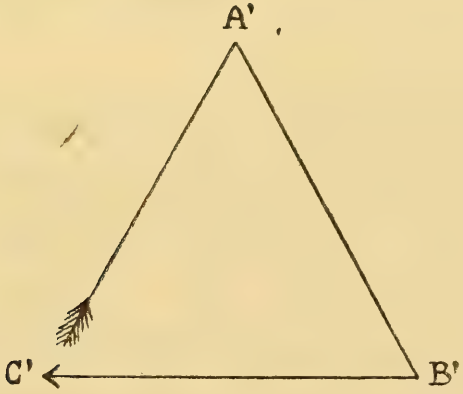
[1] L'ouverture des angles dépend du degré de legato de la musique (angles obtus) ou de staccato (angles aigus).

On parcourra le trajet suivant :



sur le rythme :

et le trajet double :



sur le rythme :

Ces notions très succinctes du principe même de la Géométrie Rythmique doivent permettre, si elles sont bien comprises, de suivre les raisonnements du chapitre que voici :

6me LEÇON

Avant de poursuivre les exercices de géométrie rythmique et d'aborder l'étude des nuances de vitesse, il nous faut réfléchir à la nature des exercices précédents et en tirer, par déduction, les enseignements théoriques qu'ils renferment. Ce sera l'objet de la présente leçon. Elle demande, pour être bien comprise, une attention soutenue. Mais si les notions que nous allons en tirer semblent compliquées, l'exercice nous familiarisera bientôt avec le sens des termes nouveaux que nous allons introduire dans notre langage et avec les lois des rapports entre la musique et le mouvement dont nous découvrirons, dans quelques instants, les principes élémentaires.

Dans tous les exercices que nous avons effectués jusqu'ici, nous avons fait intervenir deux éléments essentiels :

1° le *mouvement musical* (que nous pouvons exprimer soit d'une façon un peu vague par les termes de *presto*, *allegro*, *allegretto*, *andante*, *adagio*, etc., soit d'une façon précise, en indiquant, au moyen du métronome, la durée exacte de l'unité rythmique: ♩ = 80, ou ♪ = 160, ou 𝅗𝅥 = 40, etc.)

2° *la longueur des traits* que nous traçons pendant une durée musicale définie (un centimètre pendant un noire, 2 centimètres pendant une croche, un centimètre pendant 2 noires, 15 millimètres pendant une blanche, etc.)

Les rapports entre la durée musicale et la longueur des lignes tracées au son de la musique sont évidemment arbitraires. Ils dérivent d'une convention que le professeur peut changer à chaque exercice.

Mais suivant que ce rapport varie, un troisième élément, qui en dérive, varie aussi nécessairement, je veux dire la vitesse avec laquelle le crayon ou la plume qui trace les figures au son de la musique se meut sur le papier.

On peut, au contraire, convenir d'un rapport fixe entre cette vitesse du tracé et la vitesse de la musique. Dans ce cas c'est la longueur des traits correspondant à chaque unité rythmique qui découle nécessairement de ce rapport.

On peut enfin convenir d'un rapport fixe entre la longueur des traits et la vitesse avec laquelle on les trace et dans ce dernier cas, c'est le mouvement musical qui se trouve indirectement imposé.

En un mot, un rapport arbitraire étant établi entre deux des éléments en jeu dans les exercices de la Géométrie Rythmique, la teneur du troisième en dérive nécessairement.

Tâchons, par des exemples, de découvrir les lois de ces rapports.

A. Dessinons une série de *petites droites équidistantes de longueur constante*:

1 centimètre par ♩ sur le rythme Moderato. C ♩ ♩ ♩ ♩

nous constatons que si le mouvement musical reste fixe (c'est-à-dire si on ne le presse ni ne le ralentit) la vitesse du mobile (crayon ou plume) que nous appellerons désormais la *vitesse mécanique* reste fixe également. Si le mouvement musical s'accélère, la vitesse mécanique s'accélère aussi. Si le mouvement musical se ralentit, la vitesse mécanique se ralentit dans les mêmes proportions.

Nous en déduirons cette première formule :

I. Espaces parcourus constants
- vitesse musicale constante / vitesse mécanique constante
- vitesse musicale croissante / vitesse mécanique croissante
- vitesse musicale décroissante / vitesse mécanique décroissante

B. *Sur un rythme musical constant* (sans accelerando ni rallentendo)

Moderato. C ♩ ♩ ♩ ♩ traçons un trait par ♩

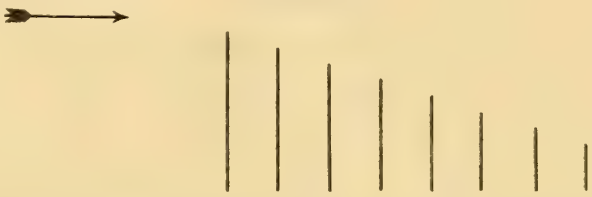
1° soit des traits de même longueur :

la vitesse mécanique restera constante ;

2° soit des traits croissants :

la vitesse mécanique croîtra proportionnellement ;

3° soit des traits décroissants :



la vitesse mécanique décroîtra proportionnellement.

Nous en déduirons cette seconde formule :

II. Vitesse musicale constante
- espaces parcourus constants / vitesse mécanique constante
- espaces parcourus croissants / vitesse mécanique croissante
- espaces parcourus décroissants / vitesse mécanique décroissante

C. Enfin *avec une vitesse mécanique constante*, traçons sur le rythme

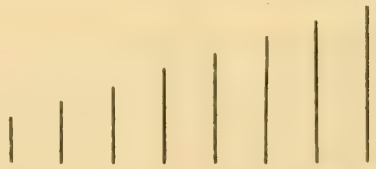
Moderato.

un trait par ♩

1° soit des traits de longueur constante :

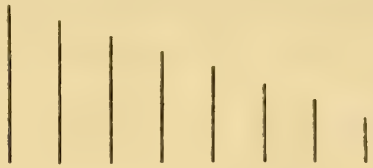
la vitesse musicale restera constante ;

2° soit des traits de dimensions croissantes :



la vitesse musicale décroîtra, (il y aura rallentendo) ;

3° soit des traits de dimensions décroissantes :



la vitesse musicale croîtra, (il y aura accelerando).

Ce qui nous donne cette troisième formule :

III. Vitesse mécanique constante
- espaces parcourus constants / vitesse musicale constante
- espaces parcourus croissants / vitesse musicale décroissante
- espaces parcourus décroissants / vitesse musicale croissante

L'examen de ces formules nous démontre, ce que nous savions déjà empiriquement, que la vitesse mécanique et la vitesse musicale ne sont pas nécessairement solidaires l'une de l'autre et peuvent même se trouver en opposition. On peut, par exemple, courir vite sur une musique lente et marcher lentement sur une musique très rapide. Il n'est pas naturel d'agir de la sorte, mais ce n'est pas matériellement impossible. Nous verrons plus loin quel quatrième élément entre généralement en jeu dans ce cas [1]; mais ici nous devons d'abord nous demander quelle différence il y a entre la *vitesse mécanique* et la *vitesse musicale*.

La vitesse mécanique, on le sait, *est le rapport entre le chemin parcouru et le temps du parcours*. Ce que les mathématiciens expriment par la formule algébrique : $v = \frac{l}{t}$.

Or, dans la vitesse musicale, il n'y a pas de chemin parcouru, la musique étant située uniquement dans le temps et non dans l'étendue (du moins directement, comme phénomène purement sonore [2]).

Qu'est-ce donc que la *vitesse musicale ?* Il est évident *qu'elle ne peut tenir que dans le fait d'une division du temps en tranches égales, plus ou moins*

[1] L'intensité sonore.

[2] Je suis d'ailleurs convaincu que notre perception artistique de la musique est, au contraire, fatalement accompagnée d'images spatiales. La musique qui, comme phénomène, se déroule dans le temps, se déroule dans l'étendue pour l'auditeur artiste. Sinon nous n'aurions pas la notion subjective de sa " vitesse ".

nombreuses, pendant une durée donnée. Car, de même qu'un mètre de tailleur (un mètre en cuir ou en toile cirée) divise le mètre en cent parties seulement, tandis qu'une règle graduée d'architecte divise le même espace en mille parties égales, (parfois même en deux mille demi-millimètres), de même un morceau de musique (ou un métronome) peut par une série de sensations sonores différenciées, diviser une minute en cinquante ou en cinq cents parties égales.

Quelle est donc l'unité musicale de division de la durée qui nous fait déclarer un morceau lent ou rapide ? Est-ce la note ? Non, car les notes n'ont pas une durée égale ; les unes valent deux fois, trois fois, quatre fois, une demi-fois, une fois et demie, trois demi-fois, une fois et quart, etc... plus ou moins les unes que les autres. Et d'ailleurs tel morceau (un adagio d'Haydn, par exemple) peut avoir force notes très courtes accumulées les unes après les autres, et être lent, ou, au contraire, avoir peu de notes très longues, et être rapide (telle la phrase des clarinettes dans l'Ouverture de *Freyschutz*).

Est-ce donc ce qu'on appelle le " temps " en solfège, qui est l'unité musicale de la durée ? Pas forcément. Mozart a fréquemment écrit des morceaux à $\frac{6}{8}$, dont le " temps " est, par conséquent, la noire pointée et dont l'unité rythmique est pourtant la croche. Et nous pouvons concevoir, en réalité nous écrivons même déjà (les danses anciennes nous en présentent de fréquents exemples) de la musique à temps inégaux. L'unité musicale de mesure de la durée n'a pas encore reçu de nom dans notre langue. C'est le plus grand commun diviseur rythmique des notes employées dans une phrase sonore ou dans un ensemble de phrases sonores. Nous l'appellerons la *pulse* (de pulsation) parce que la plus parfaite image en est le mouvement du pouls (à tel point que l'on a donné son nom au *rythme*, en l'empruntant au mot grec qui signifie *pouls*).

Dans un morceau de musique, pour que nous ayons la notion sensorielle de sa vitesse, il faut nécessairement que la pulse soit d'abord exprimée par une série de notes ayant exactement sa valeur (ou en étant des sous-multiples exacts). Elle peut être ensuite sous-entendue, quand le sentiment de la vitesse de ce morceau est suffisamment établi.[1] Une note peut renfermer plusieurs pulses, ou une pulse plusieurs notes. Les temps d'un morceau peuvent renfermer un nombre inégal de pulses. Etc...

Comme toutes les unités de mesure possibles, la grandeur de la pulse

[1] C'est précisément le cas, dans les deux exemples musicaux que nous venons de citer.

est arbitraire. On a pu mesurer et calculer jadis en toises et en pouces, comme on mesure et on calcule aujourd'hui en mètres et en centimètres.

Mais tandis que les unités de mesure scientifiques sont *arbitraires, précises et fixes*, les unités de mesure dans les arts sont *arbitraires, précises et variables*.

La valeur d'une seconde est *arbitraire*. On aurait pu diviser le jour en 10 heures, l'heure en 100 minutes et la minute en 100 secondes. Mais elle est *précise*. Elle est telle qu'une rotation diurne en renferme 43.200. Et elle est *fixe*, (au moins par rapport au mouvement de la terre.)

Il n'en est pas de même en musique. La valeur arbitraire et précise de la pulse s'exprime au moyen du métronome. Si nous écrivons ♩ = 120, nous faisons connaître à l'interprète du morceau que c'est la noire qui est la pulse, et que cette noire devra mesurer une durée telle qu'il y aurait 120 noires dans une minute, si elles étaient toutes rigoureusement égales.

Mais (et c'est en ceci que les mesures artistiques diffèrent des mesures scientifiques) les pulses peuvent ne pas rester constamment égales à elles-mêmes. Elles peuvent croître (allargando, rallentendo, ritenuto) ou diminuer (accelerando, stringendo) de durée et c'est ce qui constitue une nuance rythmique. Toute nuance en art est la conséquence des variations possibles d'une unité de mesure (durée, longueur, intensité, etc.)

Considérons maintenant la vitesse mécanique en art.

Nous ne pouvons penser directement qu'aux arts de mouvement. La danse [danse populaire ou de salon, danse lyrique (ballet) ou danse dramatique (série d'attitudes du tragédien ou du comédien)] est le seul art de mouvement connu jusqu'ici, auquel vient s'ajouter notre Géométrie Rythmique. Or, nous avons rappelé tout à l'heure que la vitesse, pour les mathématiciens, c'est le rapport entre le chemin parcouru et le temps du parcours. Nous avons bien trouvé dans nos trois formules ce deux éléments. Le chemin parcouru s'est présenté à nous sous la forme des lignes tracées dans nos figures (ou de nos mouvements segmentaires en gymnastique rythmique (et le temps du parcours a été mesuré par des valeurs (ou durées) musicales (calculées en pulses). Si bien que si nous voulons maintenant choisir *l'unité de longueur avec laquelle nous mesurerons les mouvements* dans notre Géométrie Rythmique ou dans la Danse, nous verrons qu'il n'y en a qu'une seule qui nous intéresse, *c'est l'espace parcouru pendant la durée d'une pulse*. Sinon il n'y aurait aucun lien fixe entre

nos figures géométriques (ou les mouvements de la danse) et la musique qui doit les engendrer, ou réciproquement.

Cette unité de mesure spatiale, l'espace parcouru par un mobile, bras ou jambe, crayon ou pinceau, pendant la durée d'une pulse n'ayant jamais été l'objet d'aucune étude, et n'ayant même reçu aucun nom, je propose de l'appeler une *nave* (parce que le va-et-vient de la navette est l'image la plus simple d'un mouvement rythmique).

La nave offrira, comme la pulse à laquelle elle correspond, le triple caractère d'être : 1° *arbitraire*, de même que la pulse elle peut être choisie conventionnellement très courte, moyenne ou très longue ; 2° *précise*, nous définirons sa longueur en centimètres et millimètres comme nous définissons la durée de la pulse en secondes ou fractions de secondes ; 3° *variable* de même que la pulse peut croître ou décroître de durée, la nave pourra croître ou décroître d'amplitude, suivant des progressions définies.

Ceci compris, nous devons admettre comme une évidence à priori qu'en principe, *une nave ayant été choisie par définition, comme devant correspondre à une pulse donnée, si, par le fait d'une nuance de vitesse, la pulse augmente ou diminue de durée, la nave correspondante (soit en Danse, soit en Géométrie Rythmique) devra augmenter ou diminuer de longueur, dans les mêmes proportions ou réciproquement.*

En effet, l'élément le plus naturellement fixe des rapports que nous avons établis dans les trois formules ci-dessus, c'est évidemment la vitesse mécanique, qui (dans les arts du mouvement, où l'homme est le moteur) intéresse primordialement notre sens de l'effort.

Si donc nous voulons que dans la Danse ou en Géométrie Rythmique, notre effort soit constant, ce qui est la convention la plus simple et la plus logique de toute activité humaine, notre formule n° III, nous donnera en remplaçant les mots espace parcouru par *naves* et les mots vitesse musicale par *pulses*, la première loi fondamentale des arts du mouvement :

Première loi mécanique de la Géométrie Rythmique et de la Danse

Vitesse mécanique constante
- naves constantes
- pulses constantes
- naves croissantes
- pulses croissantes (v. mus. décroissante)
- naves décroissantes
- pulses décroissantes (v. mus. croissante)

Mais, comme nous l'avons fait observer tout à l'heure, et comme nous en avons déjà usé dans maint exercice, on peut concevoir une vitesse du mobile indépendante de la vitesse musicale ou contraire à elle. C'est une convention plus compliquée, moins naturelle, mais possible. Dans ce cas les rapports des trois éléments en jeu seront régis par les lois suivantes, que nous obtenons encore en remplaçant, dans les formules I et II ci-dessus, les mots espaces parcourus par *naves* et les mots vitesse musicale par *pulses*.

Deuxième loi mécanique de la Géométrie Rythmique et de la Danse

Naves constantes
- pulses constantes
  vitesse mécanique constante
- pulses décroissantes (v. mus. croissante)
  vitesse mécanique croissante
- pulses croissantes (v. mus. décroissante)
  vitesse mécanique décroissante

Troisième loi mécanique de la Géométrie Rythmique et de la Danse

Pulses constantes
- naves constantes
  vitesse mécanique constante
- naves croissantes
  vitesse mécanique croissante
- naves décroissantes
  vitesse mécanique décroissante

Or nous disions à l'instant que la vitesse mécanique dans la Danse et la Géométrie Rythmique est l'expression de notre effort musculaire. Par conséquent pour que nous puissions légitimement établir entre les pulses et les naves des rapports de grandeur tels que notre vitesse mécanique doive subir des variations, il faudra que la musique renferme des variations identiques de l'élément qui y caractérise l'effort, c'est-à-dire de l'intensité.

Partout où la deuxième et la troisième loi que nous venons de découvrir indiquent une vitesse mécanique croissante, il faudra qu'il y ait crescendo musical, partout où elles indiquent une vitesse mécanique

décroissante, il faudra qu'il y ait decrescendo musical, pour que l'on puisse accepter comme artistique le rapport établi arbitrairement entre les valeurs successives des naves et des pulses.

Nous complétons ici sous forme de tableaux les données de ces trois lois, qui élucident toutes les conditions possibles des rapports entre les nuances d'intensité et les nuances de vitesse, tant dans la Danse que dans la Géométrie Rythmique.

JEAN D'UDINE.

I. Rapports des Nuances de Vitesse musicale et d'Intensité sonore en fonction de l'Amplitude des Mouvements.

AMPLITUDE DÉCROISSANTE

1. ALLARGANDO... Diminuendo molto.
   (V. méc. très décroissante)

   (Plus la vitesse et l'amplitude décroîtront (ou seulement l'une des deux) plus le diminuendo devra être accentué).

2. VITESSE FIXE... Diminuendo.
   (V. méc. décroissante)

3. ACCELERANDO...
   Intensité fixe
   (V. méc. constante)

   3bis Si les pulses décroissent moins vite que les naves...
   Diminuendo un poco.
   (Cas de 2. Pulses relativement constantes).

   3ter Si les pulses décroissent plus vite que les naves...
   Crescendo un poco.
   (Cas de 6. Naves relativement constantes).

AMPLITUDE FIXE

4. ALLARGANDO... Diminuendo.
   (V. méc. décroissante)
5. VITESSE FIXE... Intensité fixe.
   (V. méc. constante)
6. ACCELERANDO... Crescendo.
   (V. méc. croissante)

AMPLITUDE CROISSANTE

7. ALLARGANDO...
   Intensité fixe.
   (V. méc. constante)

   7bis Si les pulses croissent plus vite que les naves...
   Diminuendo un poco.
   (Cas de 4. Naves relativement constantes).

   7ter Si les pulses croissent plus lentement que les naves...
   Crescendo un poco.
   (Cas de 8. Pulses relativement constantes).

8. VITESSE FIXE... Crescendo
   (V. méc. croissante).
9. ACCELERANDO... Crescendo molto.
   (V. méc. très croissante).

   (Plus la vitesse et l'amplitude croîtront (ou seulement l'une des deux) plus le crescendo devra être accentué.)

II. Rapports de l'Amplitude des Mouvements et des Nuances d'intensité sonore en fonction de Nuances de Vitesse musicale.

ALLARGANDO

1. AMPLITUDE DÉCROISSANTE... Diminuendo molto.
(V. méc. très décroissante).

(Plus la vitesse et l'amplitude décroîtront (ou seulement l'une des deux) plus le diminuendo devra être accentué).

2. AMPLITUDE FIXE... Diminuendo.
(V. méc. décroissante)

3. AMPLITUDE CROISSANTE
Intensité fixe.
(V. méc. constante)

3bis Si les naves croissent moins vite que les pulses... Diminuendo un poco.
(Cas de 2. Naves relativement constantes).

3ter Si les naves croissent plus vite que les pulses... Crescendo un poco.
(Cas de 6. Pulses relativement constantes).

VITESSE FIXE

4. AMPLITUDE DÉCROISSANTE... Diminuendo.
(V. méc. décroissante).

5. AMPLITUDE FIXE... Intensité fixe.
(V. méc. constante).

6. AMPLITUDE CROISSANTE... Crescendo.
(V. méc. croissante).

ACCELERANDO

7. AMPLITUDE DÉCROISSANTE
Intensité fixe.
(V. méc. constante).

7bis Si les naves décroissent plus vite que les pulses... Diminuendo un poco.
(Cas de 4. Pulses relativement constantes).

7ter Si les naves décroissent moins vite que les pulses... Crescendo un poco.
(Cas de 8. Naves relativement constantes).

8. AMPLITUDE FIXE... Crescendo.
(V. méc. croissante).

9. AMPLITUDE CROISSANTE... Crescendo molto.
(V. méc. très croissante).

(Plus la vitesse et l'amplitude croîtront (ou seulement l'une des deux), plus le crescendo devra être accentué).

III. Rapports des Nuances de Vitesse musicale et de l'Amplitude des Mouvements en fonction des Nuances d'Intensité sonore.

DIMINUENDO

1. ACCELERANDO...
   Amplitude très décroissante.

(Plus les deux nuances sont accentuées (ou seulement l'une d'entre elles) plus l'amplitude devra décroître.)

2. VITESSE FIXE...
   Amplitude décroissante.

3. ALLARGANDO...
   Amplitude fixe.

   3bis Si l'allargando est moins accentué que le diminuendo... Amplitude légèrement décroissante.
   (Cas de 2. Vitesse relativement fixe).

   3ter Si l'allargando est plus accentué que le diminuendo... Amplitude légèrement croissante.
   (Cas de 6. Intensité relativement fixe).

INTENSITÉ FIXE

4. ACCELERANDO... Amplitude décroissante.
5. VITESSE FIXE... Amplitude fixe.
6. ALLARGANDO... Amplitude croissante.

CRESCENDO

7. ACCELERANDO...
   Amplitude fixe

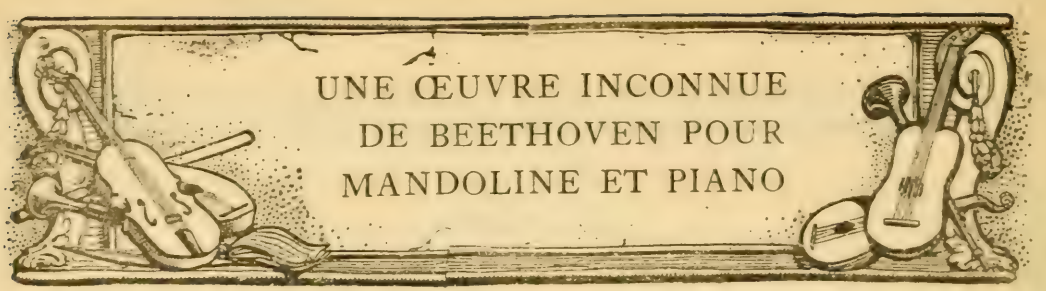
   7bis Si l'accelerando est plus accentué que le crescendo... Amplitude légèrement décroissante
   (Cas de 4. Intensité relativement fixe).

   7ter Si l'accelerando est moins accentué que le crescendo... Amplitude légèrement croissante.
   (Cas de 8. Vitesse relativement fixe).

8. VITESSE FIXE...
   Amplitude croissante.

9. ALLARGANDO...
   Amplitude très croissante.

(Plus les deux nuances sont accentuées (ou seulement l'une d'entre elles) plus l'amplitude devra croître).



On ne sera pas surpris de ce titre si l'on veut bien se souvenir de la faveur, dont s'applaudit la mandoline à la fin du XVIIIe siècle, à l'époque où Sor et Carulli étaient sur tous les pupitres, où Hummel, Weber et Mozart lui-même ne dédaignaient pas d'honorer de leur plume un des derniers représentants de la famille des luths. De Mozart, on pourrait citer deux mélodies accompagnées de mandoline "*Was frag' ich viel*", et "*Komm, liebe Zither, komm*". Enfin la sérénade de Don Juan est dans toutes les mémoires. Or, elle est bien pour mandoline et non pour tout autre instrument semblable. Berlioz, dans son *Traité d'orchestration*, s'est donné la peine de le remarquer, avec sa coutumière amertume.

"Bien qu'au bout de quelques jours d'étude, écrit-il, un guitariste ou même un violoniste ordinaire puisse se rendre familier le manche de la mandoline, on a si peu de respect en général pour les intentions des grands maîtres, dès qu'il s'agit de déranger en la moindre chose de vieilles habitudes, qu'on se permet presque partout, et même à l'opéra (le dernier lieu du monde où l'on devrait prendre une pareille liberté), de jouer la partie de mandoline de Don Juan sur des violons en pizzicato ou sur des guitares. Le timbre de ces instruments n'a point la finesse mordante de celui auquel on le substitue, et Mozart savait bien ce qu'il faisait en choisissant la mandoline pour accompagner l'érotique chanson de son héros."

Beethoven pouvait donc, il devait sans doute, avoir écrit pour cet instrument. Et, de fait le Dr. Mandycewski publia en 1888, dans le Supplément de la grande édition Breitkopf, deux compositions du Maître l'une appelée "*Sonatine*" l'autre nommée "*Adagio*" qui montrent que l'auteur de la Neuvième n'avait pas échappé à l'engouement de son temps.

De mon côté je fus assez heureux pour découvrir récemment une série de pièces pour mandoline et piano, dont l'attribution n'est aucunement douteuse. Elles sommeillaient dans la bibliothèque des comtes de Clam-Gallas de Prague. On y retrouve l'adagio publié par Mandycewski, mais sous sa forme parfaitement achevée, et non pas en brouillon comme dans le manuscrit qui servit à l'édition Breitkopf. En outre — et ceci

est capital — la version autographe de la collection du comte de Clam porte cette dédicace " *Pour la belle J. par L. V. B.* ". Enfin, à côté de ces deux morceaux déjà connus, s'en trouvent trois autres, toujours pour mandoline et piano, et restés totalement inconnus jusqu'à ce jour. C'est de l'un d'eux qu'il s'agit ici. On le verra publié en appendice à la suite de ces pages.

***

La " *belle J.* " est ici la comtesse Joséphine Clary, qui devint ensuite comtesse de Clam-Gallas. C'est à elle qu'est dédié par Beethoven le grand Air de concert " *Ah perfido* " et déjà Thayer, examinant les esquisses du maître s'était arrêté devant un feuillet portant ces mots révélateurs : " *Geschrieben und gewidmet der Gr. C. G. als Andenken eines Aufenthaltes in P.* " Le biographe ajoutait dans son commentaire : " Existerait-il encore des œuvres inédites de Beethoven dans les archives de la famille Clam-Gallas? " Ainsi se trouvaient naturellement orientées les recherches de l'histoire.

On sait que Beethoven séjourna dans la capitale de la Bohème en 1796, attiré, comme Mozart l'avait été sept ans auparavant, par le mécénisme du prince Lichnowsky. Il y habitait, comme le montre une lettre écrite à son frère Nicolas, dans la maison du " goldenen Eichorn " et se plaisait fort dans la Ville aux cent Tours. " Mon art, écrit-il, me concilie l'amitié et l'estime ; que voudrais-je de plus ? L'argent aussi vient assez bien. " Il y a donc tout lieu de croire que l'auteur des Trios op. I avait trouvé bon accueil dans la société de Prague. Et, au premier rang de celle-ci, se trouvaient les comtes de Clam.

" Chez le comte Christian Philippe de Clam, nous dit le *Jahrbuch der Tonkunst* paru à Vienne en 1796, se donnaient souvent des soirées musicales, et lui-même passait pour un protecteur de l'art, jouant en perfection du forte-piano, entretenant un orchestre et faisant de grands frais pour soutenir la musique. A la mort du comte Wentzel von Spork la Société Musicale l'avait élu président, il mourut en 1805, à 56 ans. " Les deux filles de ce grand seigneur, Louise et Jeannette furent parmi les meilleures pianistes de Prague. Deux autres demoiselles de Clam, la princesse d'Auersperg et Mme de Kocz-Dobrz jouaient et chantaient sur leur théâtre particulier. Enfin le comte Christophe (1771-1838), fils ainé du comte Philippe fut un des fondateurs du Conservatoire de Prague, qui existe encore de nos jours. Nommé Oberstland Marschall de Bohème,

président d'une foule de sociétés, il reçut enfin le titre de " *Premier Bourgeois de Prague* ". Le 30 nov. 1797, il épousait Josepha, comtesse Clary.

Beethoven fréquentait chez les comtes de Clam. Nous en avons la preuve dans un passage bien curieux des Mémoires du musicien pédagogue W. J. Tomaschek, homme oublié aujourd'hui, mais que Berlioz jugea digne d'une visite, lorsqu'il vint à Prague. Tomaschek, le maître de Schulhoff et de Hanslick écrit :

" J'entendis Beethoven pour la troisième fois chez le comte de C... ; après avoir exécuté le gracieux rondo de la Sonate en la majeur, il se mit à improviser sur " *Ah ! vous dirai-je maman.* " Je pus suivre cette fois d'un esprit calme l'art de Beethoven. J'en admirai certes la force et le brillant, mais souvent sans en comprendre les brusques sautes d'un motif à un autre, qui privent l'organisme musical de tout développement logique. Ces défauts déparent ses plus grands chefs-d'œuvres, ceux dont l'inspiration se montre la plus heureuse. L'auditeur qui ne s'y attend pas se trouve ainsi bien souvent arraché de son rêve. L'original et le singulier paraissaient être pour Beethoven le principal de la composition. De là, sa réponse à une dame qui lui demandait s'il allait souvent entendre les opéras de Mozart : " Je ne les connais pas, et n'entends pas volontiers la musique des autres, car je tiens à conserver ma propre originalité ".

Tel était le jeune et fougeux Beethoven dont la comtesse Clary avait su inspirer la muse. L'opus 65 " *Ah perfido* " lui est dédié, nous l'avons dit. Et, à ce propos il convient de détruire la légende qui voudrait que cet air de bravoure ait été composé pour Mme Duschek, l'amie de Mozart. L'erreur vient d'un communiqué paru dans la Gazette de Leipzig le 19 novembre 1796 et que voici : " Lundi 21 prochain Mme Duschek donnera un concert à Leipzig. Elle chantera avec Mlle Neefe la *Leçon de musique*, ode de Klopstok, (entretien de deux rossignols, la mère et la fille, sur les principes de l'art) musique de Naumann. Puis une scène composée par Beethoven pour Mme Duschek, et quelques morceaux de Mozart ". Mais le ms. revu par le Maître est formel et porte : " *Une grande scène mise en musique... composta e dedicata alla Signora Contesse di Clari* ". En outre une esquisse, conservée à la bibliothéque de Berlin vient encore appuyer cette certitude, en ajoutant : " Pour Mlle de Clary ".

Cette esquisse nous ramène à notre sujet, car elle est suivie de quelques mesures qui se trouvent textuellement dans l'allegro pour mandoline qu'on lira plus loin. Cette dernière confirmation, jointe à ce que nous avons vu jusqu'ici nous parait décisive. L'œuvre trouvée dans les papiers des comtes de Clam, dédiée à la comtesse Clary, appartient bien à la série des

compositions réalisées par l'auteur de Fidelio, au cours d'un séjour à Prague, qui doit se situer en 1796. La littérature beethovenienne se trouve donc enrichie d'une œuvre nouvelle.

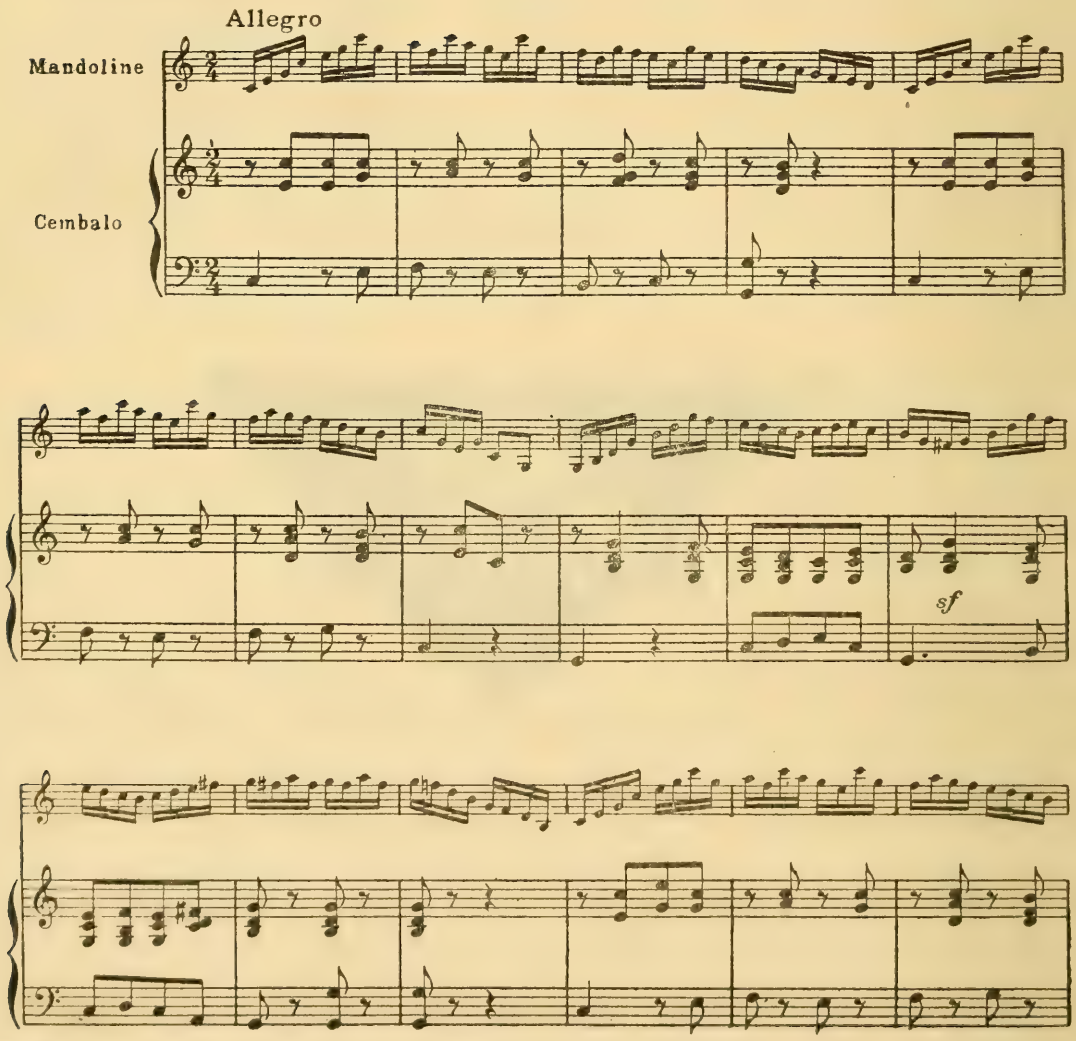
La valeur de cette œuvre, le lecteur en jugera en tournant la page. Elle est celle de beaucoup d'autres compositions de jeunesse du maître. C'est de la musique d'agrément, aimable, élégante, et convenable à un instrument qui voulait satisfaire aux plaisirs d'une aristocratie dilettante...

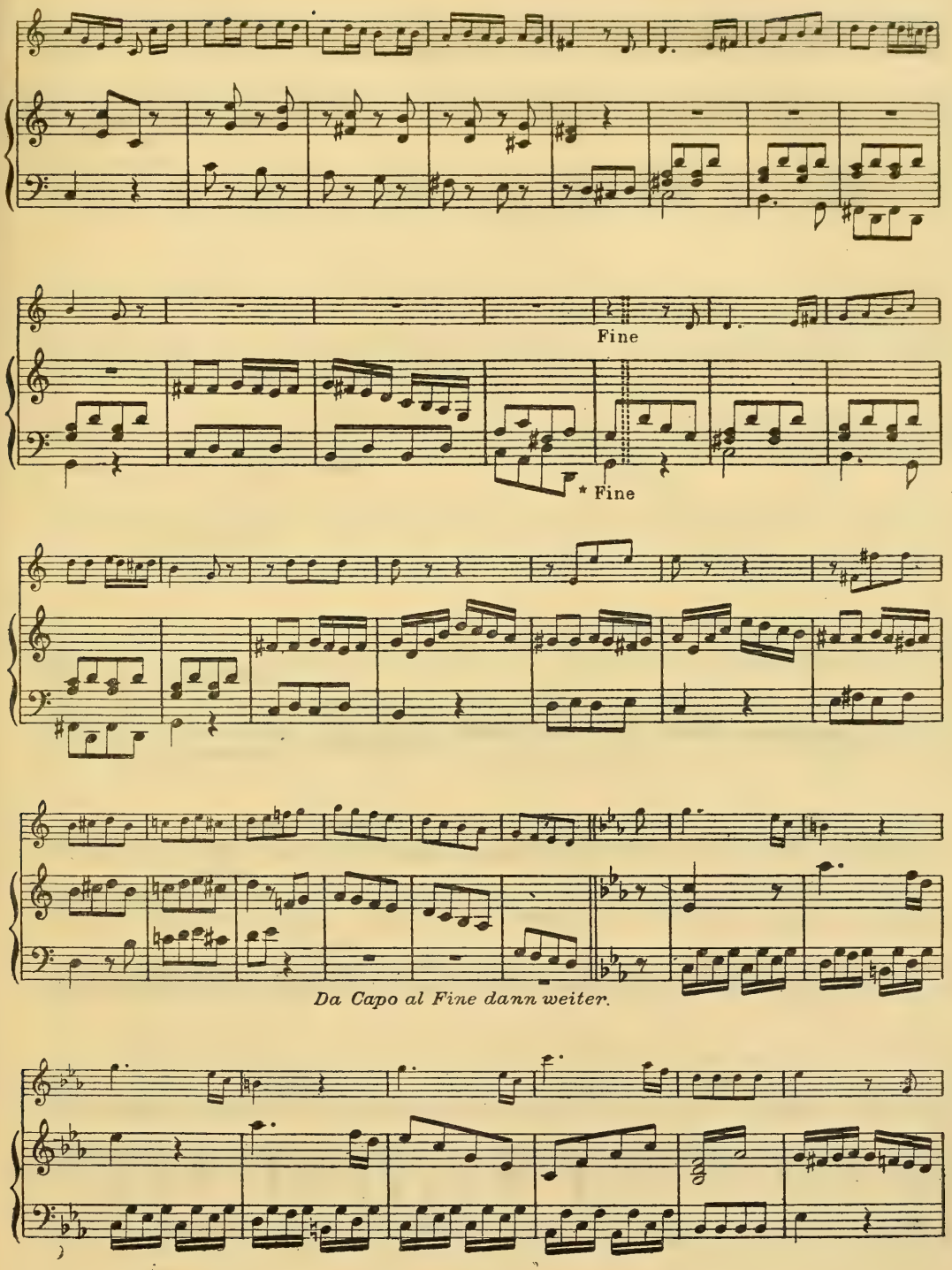
Dr Arthur Chitz.

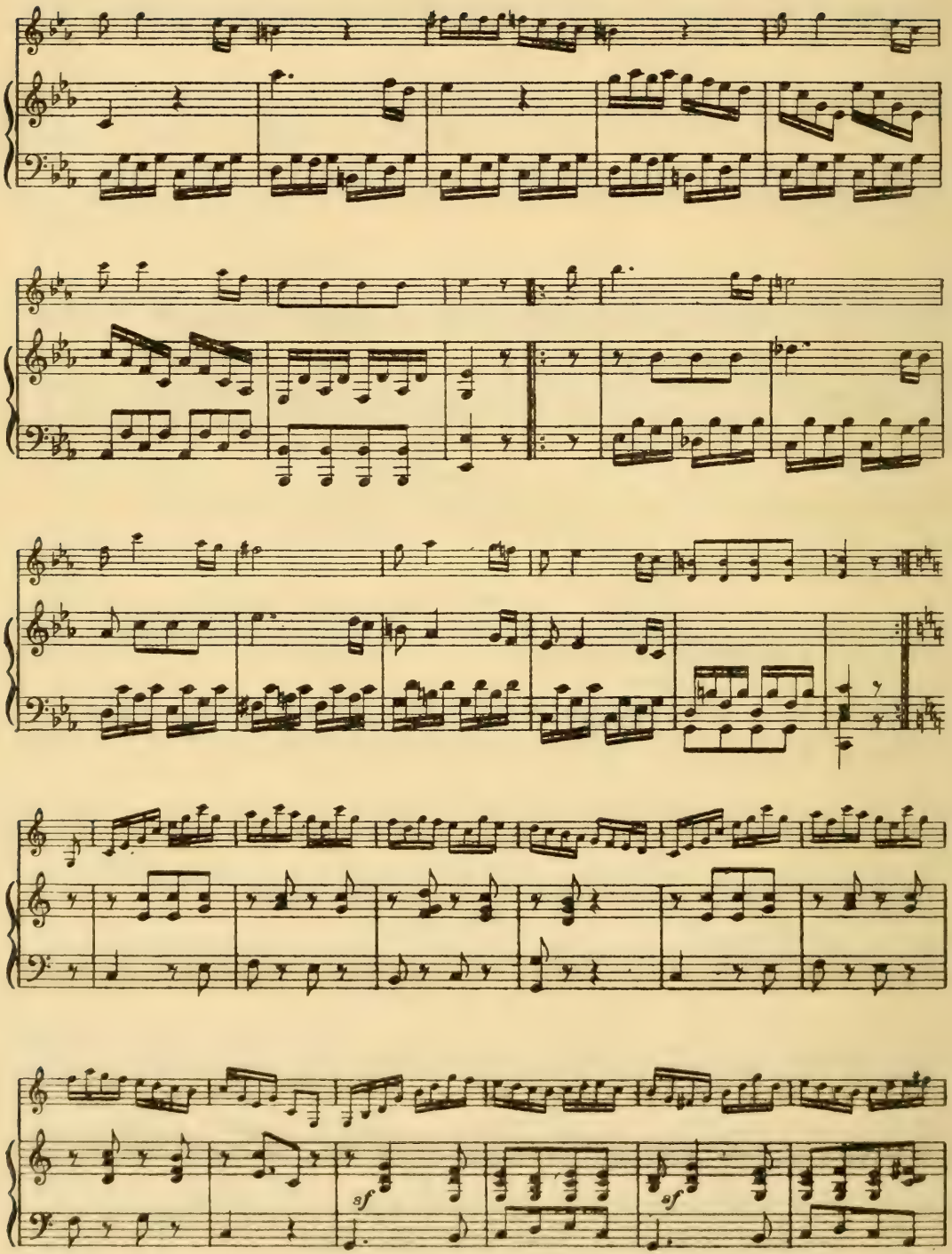
SONATINE

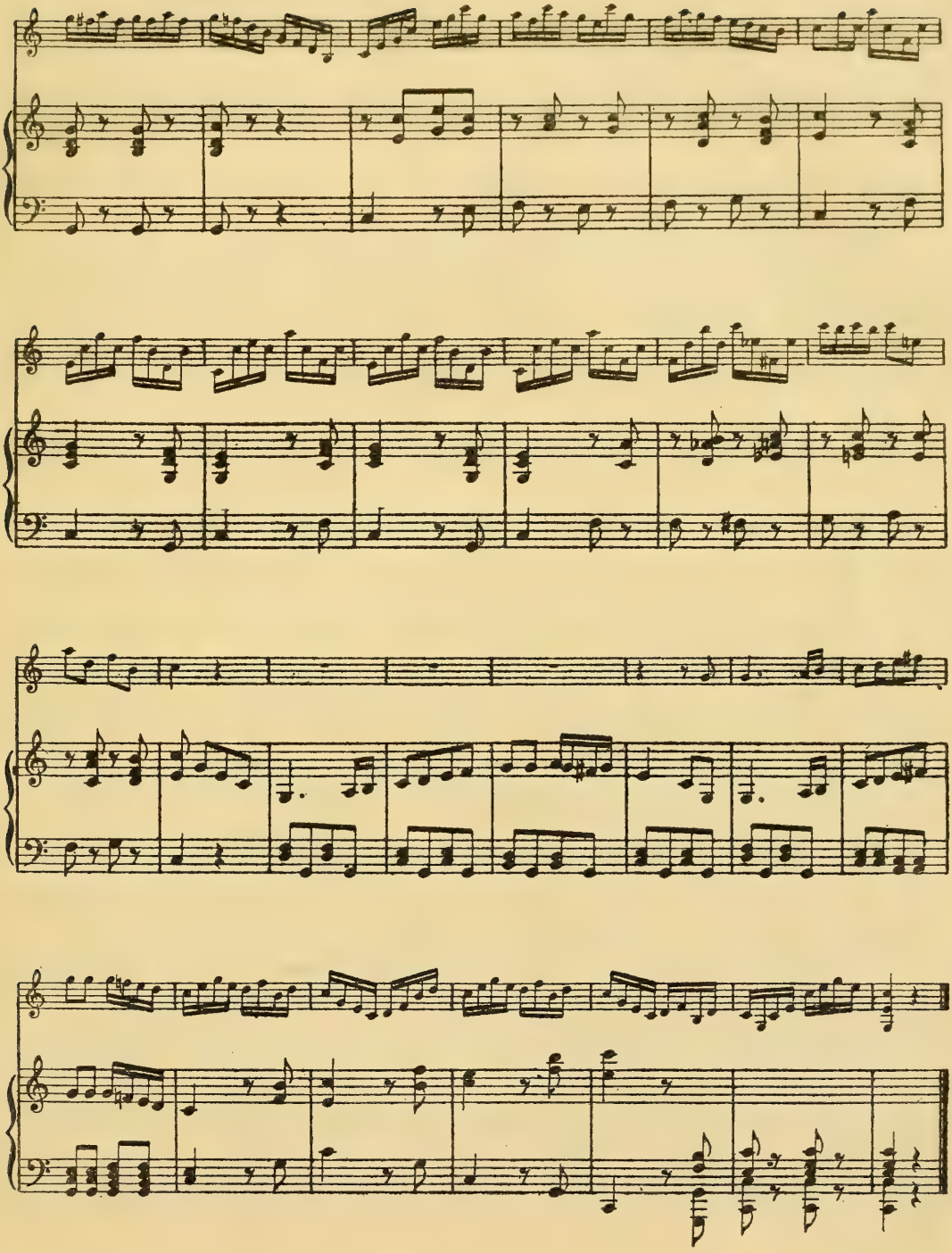
POUR MANDOLINE ET PIANO

DÉDIÉ A Mlle CLARY — L. VAN BEETHOVEN




Fine
* Fine
Da Capo al Fine dann weiter.


sf
sf



ENQUÊTE SUR LA CONDITION SOCIALE DU MUSICIEN A L'ÉTRANGER

(*Suite.*)

Nous devons la plupart des renseignements qui vont suivre à l'*Action Sociale de la Femme*. La dévouée secrétaire, Mme Gautier-Lacaze, parle et écrit onze langues ; elle a bien voulu mettre à notre disposition toutes les ressources de son savoir et nous sommes heureux de lui adresser, tout d'abord, l'expression de notre vive gratitude.

SUÉDE

STOCKHOLM. — L'instruction musicale, en Suède, est donnée dans les établissements suivants, pourvus de classes, comme au Conservatoire de Paris.

1° Conservatoire de l'Etat " Kungliger Musikerliska Akademien " (Académie royale de musique).

2° Conservatoires privés: Malmö Konservatorium (Conservatoire de Malmö, sous la direction de G. Franchi) ; *Lysvenska Konservatorium i Lund*, sous la direction de M. P. Norlind.

3° Ecoles privées : *Richard Andessons Musik Skola*, très en vogue et très considérée ; *Kunt Backs Musik Skola i Göteberg*, etc.

Il n'y a que l'*Académie Royale de Musique* qui délivre des diplômes sous le contrôle de l'Etat. Toute musicienne peut prendre le titre de professeur et ouvrir un cours sans avoir de diplôme.

Le traitement moyen annuel des professeurs, à l'*Académie Royale de Musique*, est de 1750 couronnes et, pour les professeurs auxiliaires, de 1500 couronnes, avec l'obligation de donner une leçon par semaine.

Ce traitement est augmenté avec l'âge et les années de services. En outre les titulaires ont droit à une pension. Les écoles privées accordent, en moyenne, un salaire de 150 couronnes par mois à leurs professeurs.

La dépense annuelle d'un musicien est assez difficile à évaluer. En raison de la relativité des besoins et des prétentions personnelles des sujets,

il est malaisé de donner des précisions. Pour vivre en Suède, matériellement, il faut un minimum de 1500 couronnes soit 2100 fr.

Il n'y a pas de modes d'assurances ni de caisses de retraites, (loyer ou chômage) semblables à ceux ou celles qui existent par tous les autres emplois. Les associations qui viennent en aide aux musiciens sont : *Swenska Musikförtbundet* qui n'offre des secours qu'aux hommes. *Swenska Musikemas Pensions Kassa* qui vient aussi en aide aux femmes.

La cause principale du chômage est dans les vacances d'été qui durent trois mois au moins.

Le moyen d'y remédier consisterait à rechercher un emploi d'exécutants dans les orchestres qui sont attachés aux établissements balnéaires ou autres qui s'ouvrent pendant l'été.

Les femmes sont admises comme exécutantes professionnelles à l'orchestre de l'Opéra Royal ; au grand orchestre dit *Orkesterforeming* de Gothembourg et d'autres orchestres privés. Leur nombre cependant est assez limité.

DANEMARK

L'enseignement musical est donné dans le *Conservatoire Royal Danois*; dans le *Conservatoire Hornemann* et dans l'école privée de Mlle Fanny Gatje.

Ces divers établissements délivrent bien des diplômes, mais ils ne donnent aucun titre officiel et tout musicien peut ouvrir un cours sans posséder des diplômes.

Il n'y a aucune caisse de retraites ni d'assurances contre la maladie, le chômage.

Les femmes ne sont pas admises à l'orchestre comme exécutantes personnelles : " excepté une harpéniste (!) (faute d'un masculin). "

Constatons, avec tristesse, qu'on n'est pas plus féministe en Danemark qu'en France. Ah ! s'il y avait un " masculin ", comme la pauvre " harpéniste " serait renvoyée à la maison, presqu'aussi durement que chez nous, car nos grandes associations de concerts n'admettent pas, ou n'admettent plus, les femmes parmi les exécutants. Notre correspondante ajoute : " Il existe un orchestre féminin à Copenhague ".

Le traitement du professeur dans l'enseignement privé est d'une

couronne et même au-dessus jusqu'à 10 couronnes. Dans l'enseignement public le prix diffère beaucoup.

La dépense annuelle d'un musicien varie entre 900 et 1200 couronnes.

RUSSIE

Les documents obtenus tiennent ici en trois lignes.

Nous les donnons telles qu'ils nous sont parvenus.

Saint-Pétersbourg. — Au point de vue artistique, tout est sous la direction du Conservatoire ; tout est officiel et les initiatives privées sont peu développées ; les traitements peu élevés en vue des pensions et de bien des privilèges.

Cette dernière phrase, assez énigmatique, laisse cependant entendre que les intérêts de l'Art ne tiennent pas toujours la première place dans les préoccupations conservatoriales pétersbourgeoises.

AUTRICHE

Vienne. — L'instruction musicale est donnée dans les écoles privées et dans les conservatoires. Les diplômes sont délivrés sous le contrôle de l'Etat. Et un musicien ne peut prendre le titre de professeur que lorsqu'il possède un diplôme.

Les femmes ne sont pas admises à l'orchestre en qualité d'exécutantes professionnelles.

Lemberg (*Galicie autrichienne*). — L'instruction est donnée, en Galicie dans des écoles privées ; dans des séminaires pour futures maîtresses d'écoles ; dans les Conservatoires.

Remarques. — Pour obtenir une place, comme professeur de musique, il faut avoir 1° le brevet supérieur d'enseignement, 2° un examen pratique, 3° le diplôme délivré par le Conservatoire.

Constatons, à notre tour, qu'un tel pays pourrait servir d'exemple, en France, où commence seulement à se dessiner un mouvement pour obliger les professeurs de musique à obtenir leurs titres de capacité. — Reprenons notre lecture.

" Dans notre pays, c'est seulement le Conservatoire de Léopol qui a le droit de délivrer des diplômes, sous le contrôle de l'Etat. Le Conservatoire de Cracovie n'a pas ce droit.

Une musicienne non diplômée ne peut pas prendre le titre de

professeur, mais si elle possède une instruction musicale suffisante, elle peut avoir le droit d'ouvrir un cours.

Le traitement annuel moyen, dans les Ecoles d'Etat et dans les Ecoles privées, varie d'après le cours que dirige le professeur. Dans l'enseignement privé il varie avec le nombre des élèves.

La dépense annuelle est environ de 1600 couronnes.

Jusqu'à présent, il n'y avait pas de moyens pratiques pour venir en aide aux musiciens, et aux musiciennes, en cas de maladie ou de chômage. L'association musico-pédagogique d'Autriche (résidant à Vienne) est en train de régler ces questions.

Le chômage a pour cause le trop grand nombre de musiciennes non diplômées.

Nous comptons dans l'orchestre du théâtre de Léopol une femme, joueuse de harpe, admise comme exécutante professionnelle. [1]

SUISSE

Genève. — Il y a, à Genève, un Conservatoire fréquenté par 1500 élèves environ. Il ne dépend pas de l'Etat mais vit par ses propres ressources qui sont les inscriptions des élèves. Il est administré par un comité. Il y a une soixantaine de professeurs dont une trentaine de femmes.

Il n'y a pas, à Genève, d'Ecole d'Etat. Les Ecoles privées sont : l'*Académie de musique ;* l'*Ecole populaire de musique ;* l'*Ecole artistique de violon*, etc.

Tous ces établissements délivrent des diplômes, toujours sans intervention quelconque de l'Etat.

Une musicienne peut prendre le titre de professeur et ouvrir des cours sans avoir aucun diplôme.

Dans l'enseignement privé, la moyenne du prix des leçons varie entre 2 et 5 fr. l'heure. Il est nécessaire de remarquer qu'un professeur est soumis à une taxe fixe, un impôt professionnel. Il paie, par exemple, 25 fr. pour un gain annuel de 1500 fr. et encore un tantième sur le gain 0,25 % pour 1500 fr. Pour 5000 fr. de gain, on paie 0.45 %. La taxe fixe progresse également.

[1] Ajoutons que nous devons ces réponses à l'amabilité et à l'expérience de Mlle Bertha Franke qui possède le diplôme du Conservatoire de Léopol et dirige un cours de musique dans une école privée.

Les dépenses sont assez élevées. Un professeur doit naturellement avoir un appartement convenable pour donner des leçons ; un ou deux bons pianos. Il ajoute les frais de musique, d'abonnements, de concerts. Tout cela est cher à Genève.

L'*Association des Artistes Musiciens* réunit la plupart des musiciens dont un grand nombre de femmes. Moyennant 12 frs. par an, les sociétaires ont droit à 2 frs. par jour pendant 3 mois de maladie. Passé ce terme, les secours deviennent facultatifs. Les soins médicaux sont aussi considérés comme secours et pour une durée égale à l'indemnité pécuniaire. Le montant des visites ou consultations de médecins incombant à l'Association est calculé d'après le tarif de l'*Association des Médecins* de Genève. L'*Association* participe aux frais des funérailles de ses membres par une cotisation extraordinaire de 1 fr. pour chaque sociétaire.

La même *association* s'occupe de la manière suivante d'une " caisse des retraites ". Elle propose à ses membres de s'assurer eux-mêmes individuellement auprès de la *Société des retraites pour la vieillesse* existant à Genève et s'engage à répartir entre les membres assurés les intérêts du fonds spécial qu'elle possède. Ce petit encouragement peut-être évalué à 20 frs. par an, au maximum, actuellement.

" Ces renseignements sont incomplets ; il faudrait, pour les donner intégralement, et précisément, commencer une enquête longue et minutieuse, et l'on se heurterait peut-être aussi aux intéressés eux-mêmes qui parfois n'aiment pas les questionnaires. "

(à suivre) M. Daubresse.

L'ANNÉE MUSICALE, publiée par MM. Brenet, Chantavoine, Laloy, et de La Laurencie (Alcan, 1912, in-8° de 316 pp. Frs 10.)

Cette première année contient les mémoires suivants : *Contribution à l'histoire de la symphonie française vers* 1750, par L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix. — *Deux traditions françaises inédites des institutions harmoniques de Zarlino*, par M. Brenet. — *Le Beron de Bagge et son temps*, (1718-1791) par Georges Cucuel. — *Lullistes et Ramistes*, par Paul-Marie Masson. — *La musique de la chambre et de l'Écurie sous le règne de François Ier*, par Henry Prunières. — *La musique française en* 1911, par Jean Chantavoine.

Nous avons été des premiers à nous réjouir de l'apparition de cette savante publication, dont les auteurs sont tous nos collègues, et qui doit en partie son existence même aux efforts faits en musicologie, depuis bientôt quinze ans par la Société Internationale de Musique. Il n'est pas jusqu'à la revue S. I. M. qui ne se doive féliciter de voir les historiens de la musique trouver en France un éditeur accueillant pour leurs mémoires volumineux et leurs plus austères recherches. La tâche toujours délicate d'un organe de haute vulgarisation comme le nôtre, se trouve ainsi rendue plus aisée, et son devoir plus précis.

Parmi ces importantes contributions, celle de MM. de La Laurencie et de St-Foix mérite tout particulièrement d'attirer l'attention des érudits. Pour la première fois la question de la symphonie française est traitée, et elle l'est avec ce zèle infatigable que nos deux collègues savent apporter à toutes leurs études. Ainsi donc, de Mangean à Papavoine, de 1735 à 1764, une cinquantaine d'illustres inconnus se sont servis de la symphonie pour remplir leur rôle de musiciens français et pour capter les bonnes grâces d'un public généralement peu disposé à la musique pure. Comment ils s'y sont pris pour cela, l'*Année Musicale* de 1911 nous le dit. Mais il reste prouvé aujourd'hui que cette forme, entre leurs mains, n'a rien donné d'original. Les symphonistes français de 1750 ont été des suiveurs d'avant-garde, à la remorque des Italiens et des Allemands. C'est un résultat. Peut-être le trouvera-t-on négatif. La faute en est l'état d'esprit de nos ancêtres, de ces contemporains de l'abbé Pluche qui faisaient tout aussi peu de cas d'une sonate que d'*un papier marbré*. Le rôle de notre pays dans la formation du nouveau style symphonique du XVIIIe siècle est sans éclat. " *Les François n'ont pas de musique* " disait Rousseau, qui a contribué plus qu'un autre à leur enlever le goût d'en avoir.

CHANTAVOINE (Jean). — *Musiciens et poëtes*. (Alcan, 1912. In-12° de 218 pp.)
Ce livre sera lu avec profit, non seulement par les musiciens, mais par tous ceux qui

estiment la musique et la littérature unies de trop près pour que leur étude puisse jamais être totalement dissociée. On y trouvera l'étude abrégée de certains sujets généralement ignorés chez nous : l'histoire de la ballade allemande, les débuts de Liszt comme auteur dramatique. A signaler aussi certains aperçus nouveaux sur R. Schumann : comment celui-ci ne pouvait pas demeurer poëte et devait forcément devenir un musicien. C'est avec regret que nous voyons ce volume, trop court à notre goût, se fermer sur ces quelques pages d'intense et scrupuleuse analyse psychologique.

CRÉMIEUX (Mathilde). — *Lettres choisies de Robert Schumann* (Paris, Fischbacher, in-12 de 233 pp.).

Un second volume de lettres de Schumann ! le premier composé surtout de sa correspondance avec sa mère et ses sœurs, nous avait fait pénétrer au cœur même de son intimité. Celui-ci, adressé en général à des artistes et à des amis, est d'un caractère moins strictement confidentiel, mais touche de plus près à la musique. Un lecteur attentif pourrait y voir poindre petit à petit les premiers symptômes de la maladie cérébrale à laquelle Schumann allait succomber en 1856. Cette restriction faite, et, une fois mises de côté certaines lettres qui révèlent un évident déséquilibre mental, Schumann se montre souvent bon juge ; les questions qu'il traite demeurent encore d'actualité. Lisez cette lettre adressée à Liszt en mai 1849, pour justifier l'école de Leipsick de certaines accusations de plagiat : " On rencontre des réminiscences dans toutes les œuvres d'art... Bach, Haendel, Gluck, et plus tard Mozart, Haydn, Beethoven, se ressemblent à s'y méprendre sur cent points différents... Il n'existe pas d'œuvre complètement originale... " Et plus loin, appréciation plus sérieuse encore (lettre à Mendelssohn, datée du 22 octobre 1845) : " Wagner est certainement un musicien spirituel plein d'inventions folles et rempli d'audace... mais en réalité, il est à peine capable d'écrire et de penser convenablement quatre mesures de suite... " Puis le 7 janvier 1846, (à H. Dorn) : " Je voudrais que vous vissiez le Tannhauser de Wagner ; il renferme cent fois plus de profondeur et d'originalité que ses premiers Opéras, unies toutefois à certaines trivialités musicales. En résumé, Wagner peut prendre une grande place au théâtre, et tel que je le connais il aura l'audace nécessaire pour y réussir ". — Tant il est vrai que les grands hommes ne sont pas, moins que nous, sujets à revenir sur leurs opinions les mieux arrêtées.

WOODHOUSE (George). — *The artist at the piano* (Londres, chez Reeves, in-8° de 50 pp.).

Cette brochure est une diatribe sévère contre les pianistes en général, et plus particulièrement ceux que l'auteur désigne du nom de *pianistes rationalistes*. Nous pouvons applaudir M. Woodhouse lorsqu'il s'insurge contre les artistes qui considèrent la limite des ressources de leur instrument comme la limite inéluctable de la musicalité, et qui ne cherchent pas à étendre sans cesse le champ de leurs effets et de leurs moyens d'expression. Par contre, il nous est bien difficile de le suivre dans son parfait mépris de tout enseignement technique. Faut-il vraiment supposer qu'une science approfondie du doigté et du mécanisme doive forcément annihiler chez l'exécutant tout sens artistique ? De plus, il n'est personne aujourd'hui qui dénie la nécessité de se pénétrer de l'esprit et du style d'un morceau pour le bien interpréter ; sur ce point, et sur beaucoup d'autres, M. Woodhouse nous a un peu l'air d'enfoncer une porte ouverte.

SEEBURG (Franz von). — *J. Haydn, ein Lebensbild* (Regensburg, F. Pustet, 1912, in-12 de 476 pp.).

L'idée de présenter la vie de Haydn sous la forme d'un roman sentimental, n'était encore, sans doute, venue à personne. Elle semble être née d'une affectueuse conversation entre " Friedrich Pustet senior " et M. de Seeburg, un beau matin d'avril, sur les bords du lac de Chiemsee, où le roi Louis II vint jadis promener ses rêves. Elle a enfanté un livre agréable et d'utile lecture.

FITZ-JAMES (Comte de). — *De la morale et de l'art.* (Paris, Barreau, 16 rue Littré, in-12° de 42 pp.).

Tout le monde ne souscrira pas aux doctrines de morale esthétique exposées dans cette brochure par notre confrère et ami le comte de Fitz-James. Mais il n'est personne qui ne veuille en reconnaître l'idéalisme transcendant et le noble effort. Oui, le Bien et le Beau, que des intérêts confessionnels ont parfois voulu opposer l'un à l'autre dans l'art et dans la morale, se rejoignent dans l'amour, et le grand apôtre de cette synthèse fut et restera le musicien-poète Richard Wagner. C'est de lui que partit le fécond mouvement de religion artistique, dont Fitz-James prêche la venue. Un petit volume comme celui-ci console de bien des écœurements ; je souhaite qu'il fasse oublier des articles comme celui qui parut il y a quelque temps dans un quotidien sous la signature de Léon Daudet pour dresser une fois encore contre le wagnérisme triomphant l'esprit du boulevard. Il est bienfaisant de constater, par ces temps de patrouillotisme à 10 centimes, que des esprits fiers ont le courage de ne pas renier leur idéal, fut-il même entaché de germanisme.

GIESSWEIN. — *Uber die Resonanz der Mundhöhle und der Nasenräume, im besonderen der Nebenhöhlen der Nase.* (Berlin, S. Karger 1911, Mk. 2).

Etude très fouillée de cette question, qui semble un peu accessoire au musicien, bien quelle touche à la pratique de la voix, mais qui intéresse vivement le physiologiste. M. G. prouve que le rôle de résonateur, parfois attribué aux fosses nasales, est réduit à presque rien ; de même la vibration des os de la boîte cranienne est fort peu de chose. Il n'y a par conséquent pas à s'en préoccuper dans l'éducation du chanteur.

OCTAVE SÉRÉ. — *Musiciens français d'aujourd'hui* (in-12° de 416 pages, au Mercure de France).

Ce livre vaut surtout par son abondante bibliographie. Vingt sept musiciens français, choisis parmi les plus représentatifs de notre art contemporain, y sont étudiés avec un visible souci d'impartialité. A chacun d'eux est consacrée d'abord une petite notice sans grandes prétentions, destinée simplement à nous présenter l'auteur en question ; puis vient une liste complète de ses œuvres, et des principaux ouvrages à consulter à son sujet : livres, revues et quotidiens ; il y a donc là un répertoire indispensable à tous ceux qui veulent étudier l'école française moderne. L'auteur gagnerait peut-être à se méfier de certaines généralités comme celles-ci (il s'agit de M. Paul Dukas) : " La présence, parmi ses ancêtres d'un arrière grand-père strasbourgeois nous éclaire singulièrement sur le goût qu'il a toujours montré pour la construction et la forme, au point de leur donner dans son œuvre la prépondérance sur l'idée elle-même. " Ceci prêterait évidemment à discussion : rien de plus dangereux que d'aborder en quatre lignes des sujets dont la controverse remplirait des pages, et même des volumes.

SONNECK (O.) — *Catalogue of the Orchestral Music.* Library of Congress. (Washington 1912, in-4, de 663 pages.)

Ce volume nous apporte le catalogue des partitions de musique symphonique qui se trouvent dans la Bibliothèque Nationale des Etats-Unis, à Washington. Il est dû à notre éminent collègue le Dr. Sonneck et comprend tout d'abord un classement alphabétique par noms d'auteurs; puis un classement méthodique par *class*, c'est-à-dire par matière, enfin, un index des *incipit* des morceaux dans la mesure où il est possible de le dresser. La collection entière ne remonte pas avant 1830, et les œuvres d'auteurs anciens qu'elle possède (Bach, Cherubini, etc.) sont en éditions modernes. Elle est considérable, et nos maîtres français s'y trouvent fort bien représentés. *Daphnis* même de Ravel n'y manque pas. En est-il de même à Paris pour les étrangers ? L'élève du Conservatoire trouverait-il chez nous, les jeunes Russes, Hongrois, Anglais, Belges et Allemands du dernier cri ? Que mon excellent ami, Julien Tiersot ne prenne pas ombrage de cette question. Je suis sûr qu'il a pourvu à tout dans la mesure de ses crédits. On sait que chez nous l'administration ne marchande pas quand il s'agit d'une bibliothèque de musique !

Le classement de Washington, comme celui de nos bibliothèques semble se faire par ordre de matières. A chaque instrument, à chaque dispositif musical correspond une classe et une cote spéciale, dans laquelle règne le numérotage. J'ai toujours protesté contre cette méthode, qui fut encore aggravée à la Bibliothèque Nationale, il y a quelques années. A qui sert, en vérité, cette subdivision d'une même matière en douze ou quinze classes, fractionnées elles-mêmes par des chiffres différents ? Ce n'est certes pas au lecteur, absolument étranger aux mystères de la cote. Est-ce à la bibliothèque ? Je ne le crois pas. Le classement par matière n'allège en rien les recherches, ni sur les rayons, ni sur les fiches. Il complique par contre et très notablement la besogne du fonctionnaire préposé au catalogue. Il satisfait uniquement une logique apparente et idéale ; encore ne la satisfait-il jamais pleinement. Ces classements ne devraient apparaître que dans les catalogues eux-mêmes, où le travailleur cherche sa pature. Là, qu'on les pousse aussi loin que possible, qu'on les multiplie à l'infini. Mais que les livres à leur entrée dans le local où ils doivent prendre place, soient tout bonnement rangés à la suite les uns des autres dans la série musicale, et reçoivent un numérotage continu, sans se soucier du matériel sonore auquel ils font appel.

J. E.

VILLAR (Rogelio). — *La musica y los musicos espanoles contemporaneos.* (San Sebastian, 28, via S. Martin, 1912, in-12, de 56 pp.)

Ce sont deux conférences tenues à Madrid en décembre dernier, et par lesquelles M. Villar s'efforce de réveiller l'Espagne de la scandaleuse inertie qu'elle témoigne à l'égard de la musique en général et de la sienne en particulier. Tâche ingrate et qui demandera du temps. Il n'importe ! De pareils efforts arriveront certainement au triomphe d'un nationalité musicale qui compte des artistes comme Pedrell, Albeniz, Granados, Falla, Turina et del Campo. L'Espagne est de tous les pays de l'Europe, celui dont nous devons attendre le plus. Repliée sur elle-même depuis le XVIe siècle, la détente de son génie sera certainement une révélation, dont les gens du Nord seront surpris. Il faudrait qu'un courant généreux parcourut ce pays et que, du côté de la presse, des éditeurs, des pouvoirs publics, un mouvement d'enthousiasme se manifestât en faveur de la jeune Espagne musicale. Les souhaits de M. Villar, qui sont ceux de nous tous, se trouveraient alors réalisés.

J. E.

LAMY (P.). — *J. F. Le Sueur* (Paris, Fischbacher 1912, in-8° de 152 pp.)

" Notre âme, indépendemment du raisonnement exprimé verbalement, a son raisonnement tacite et particulier : *quand une fois elle a senti*, elle a déjà plus que l'intelligence de la chose ". Qui écrit ceci ? Un moderne esthéticien, un contemporain de Wagner, un disciple de Schopenhauer, un admirateur de M. Bergson ? Non pas ! Un jeune musicien français de 1787, qui sort du Concert Spirituel et célèbre J. B. Rousseau ! C'est Le Sueur, franc Picard, cœur chaud, âme tenace, qui vient offrir aux Parisiens la candeur d'un génie prodigieusement chimérique. C'est Le Sueur, à qui nous devons Ambroise Thomas, Gounod et Berlioz, Le Sueur le patriarche de notre musique moderne, et un peu aussi le patron de notre musicologie ! Souvenons-nous de ce grand homme, beaucoup plus grand et plus fécond que ne le ferait croire ses opéras démodés. Ni la *Caverne*, ni les *Bardes* n'ont survécu, pas plus que les *Hymnes* révolutionnaires et les *Oratorios* impériaux ; l'*Histoire Générale de la musique* n'a plus guère chance de sortir de ses volumineux manuscrits. Mais la personnalité de Le Sueur reste importante, et l'une de celles dont la France doit être fière.

Tout génie mis à part, Le Sueur fait songer à Wagner. Il en a l'ardeur prosélyte, l'intransigeance artistique, le goût des mythologies romantiques, la manie des systèmes, et jusqu'à l'incontinence épistolaire. Il lutte pour le triomphe du chef-d'œuvre total, pour la gloire de l'*idée fixe*, qui s'appellera plus tard leit-motiv, il voit tout en gigantesque, et fraternise à travers les siècles avec les Grecs et les Hébreux, les Celtes et les Incas. Dans cette tête chaude où bouillonnent les idées de l'avenir, les genres se confondent et s'unissent en un même rêve grandiose, de religiosité et de fraternelle extase. Le Sueur, à la scène comme à l'église, reste pénétré du même programme. Qu'il écrive le *Chant du Premier Vendémiaire* ou la *Mort d'Adam*, il demeure fidèle à son *Exposé d'une musique imitative et particulière*, c'est-à-dire à un idéal dramatique qu'il a de suite placé très haut, trop haut sans doute pour la musique française de 1800 ! De la symphonie, de l'art pur, il ne se soucie pas. La musique n'existe pour lui que comme moyen expressif d'une action visible, où toutes les fibres de notre être sont intéressées. N'est-ce pas bien wagnérien ? Et aussi, et encore, ce perpétuel besoin d'un commentaire qui argumente et polémise ! Le Sueur est un *musicien à idées* qui cherche toujours hors de la musique la justification de son activité dévorante. Comme Berlioz apparaît le digne élève de cet apôtre du délice ossianique !

M. Lamy avait une belle tâche. Il a su la remplir pieusement, et avec l'agréable facilité d'un écrivain judicieux, sage, parfois même courageux. On lui en voudra peut-être un peu de n'avoir pas mis *au premier plan* la documentation si curieuse, si abondante que lui offrait la bibliothèque de l'Opéra, la collection Malherbe et les archives d'Amiens. Son livre est conçu plutôt à la façon d'un Mémoire d'Académie, qu'à la manière en usage dans la musicologie. Ce n'est pas que l'on puisse concevoir ici le moindre doute sur l'entière probité de l'auteur, et je me hâte d'ajouter que les références sont admirablement et amplement exposées. Mais le musicien des *Bardes* méritait un livre définitif et il l'aurait aujourd'hui, si l'éditeur s'était montré bibliophile. Tandis qu'il restera encore à glaner après M. Lamy, ne serait ce que pour présenter Le Sueur historien de la musique, d'après ses volumineux manuscrits.

J. E.

CUCUEL (G.). — *La vie parisienne des princes de Wurtemberg. J. E. Montbéliard au XVIIIe siècle.* (Montbéliard. Extrait des Mémoires de la Société d'Emulation.)

Toujours très documenté, et ne perdant jamais de vue la musicologie, notre collègue cite ici d'amusantes contredanses et un air de table, qui évoquent la vie galante des habitants de Passy, au temps où La Poupelinière régnait sur ce coin charmant.

WANTZLOEBEN (Sigfrid). — *Das Monochord als Instrument und als System.* (Halle M. Niemeyer 1911, in-8, de 131 pp., Mk. 4).

Livre de bonne et sûre érudition, qui retrace l'histoire d'un instrument bien oublié aujourd'hui, auquel l'humanité musicale doit pourtant une profonde reconnaissance. Le monocorde n'a jamais joui d'un grand charme sonore, mais il a présidé pendant de longs siècles aux destinées de la musique théorique. Il fut, pour les Grecs et pour le moyen-âge, l'instrument de précision et l'agent de démonstration, grâce auquel la spéculation du calcul devenait visible et pour ainsi dire tangible. C'est à la faveur du monocorde que se sont réalisées toutes les découvertes de l'acoustique antique, que se sont vérifiés tous les essais de la doctrine, les recherches d'un art voulant prendre conscience de soi-même et donner à la pratique incertaine les principes d'une théorie solide.

On n'a donc qu'à suivre le témoignage du monocorde et de ses adeptes pour retracer l'histoire de notre système sonore depuis Pythagore jusqu'à Ramis de Pareia. C'est ce que fait M. Wantzloeben, en citant de nombreux textes grecs et latins qui donnent du poids à son livre. Car la petite caisse sonore pourvue d'une corde et d'un chevalet mobile, qui constitue toujours l'instrument classique, offre peu de matière à l'historien. Toutefois, l'idée d'associer plusieurs cordes à la corde principale et le désir de remplacer les chevalets par un dispositif plus aisément maniable se présentèrent un jour dans l'âme du patricien, et, du coup, l'instrument de science devenait un instrument concert ! Monocorde, mancorde, clavicorde, clavecin, ces vocables et les réalités qu'ils supposent, les progrès qu'ils annoncent, les efforts qu'ils trahissent... tout, nous montre que, dès la fin du XIVe siècle, l'Occident avait tiré du vénérable monocorde autre chose qu'une leçon d'acoustique. Sachons gré à M. Wantzloeben de nous avoir très bien fait apercevoir ces évolutions.

J. E.

LITTA (Paolo). — *La Déesse Nue* (Editions de la Libera Estetica. Florence 1912, in-12, de 78 pp. Frs. 1.75).

La danse comme moyen ésotérique d'expression musicale ! Voilà ce que notre éminent ami Litta voudrait défendre en cet ouvrage, plein d'idées et de profondes réflexions, et qui mériterait à lui seul un article. Jusqu'ici le renouveau de la danse expressive nous était venu du Nord, de Suisse avec Jaques-Dalcroze, de Bretagne avec d'Udine, d'Amérique avec Isadora, et de Russie avec Nijinski. L'Italie, la patrie de la " Camerata fiorentina ", toujours hantée du souvenir de l'antique, prend part aujourd'hui à ce débat. Litta croit, lui aussi, que le lien brisé entre la musique et la danse peut et doit être renoué ; il croit à l'indissolubilité de ces arts voisins, et si souvent rivaux. Il imagine une danseuse idéale, une Déesse, chaste et nue, dont l'extase serait irrésistible, et, dans le cadre d'une musique de chambre, avec un piano, un violon, un triangle, devant quelques initiés, il a tenté l'expérience personnelle d'une action musicale dansée. Ces pages subtiles et philosophiques nous donnent la curiosité de voir un jour à Paris, la réalisation synthétique de Litta. Dans cette recherche des synesthésies chorégraphiques nous en sommes encore aux tâtonnements ; il conviendrait de multiplier des efforts comme ceux-ci.

LIEBESKIND (Josef.). — *Compléments et Suppléments au catalogue thématique des œuvres de Gluck*, de Wotquenne. Traduction française de L. Frankenstein. (Leipzig. Geb. Reinecke, in-8, de 20 pp.)

Un certain nombre d'indications données par Wotquenne dans son Catalogue de Gluck,

avaient besoin d'être complétées. M. Liebeskind vient de le faire par cette mise à jour, dont l'érudition lui rendra grâce.

SOUBIES (Albert). — *Almanach des spectacles.* Année 1911 (Flammarion, in-12° de 154 pp.)

C'est le tome 41 de cette séduisante publication, ornée d'agréables eau-fortes, et que notre confrère poursuit chaque année. Les chercheurs lui en savent gré, et plus tard les historiens lui seront reconnaissants de ce résumé fidèle de l'année théâtrale. Il parait, d'après ce judicieux inventaire, que la France a vu représenter, l'année passée 986 œuvres nouvelles, sur ses divers théâtres, soit cent cinquante de plus que en 1910. Grâce à M. Soubies nous avons donc la conscience en repos. L'art dramatique et musical se soutient.

FRANKENSTEIN (L.). — *Richard Wagner-Jahrbuch* Band IV. (Berlin, Hans Schnippel, 1912, in-4 de 354 pp. Mk. 9.)

Après quelques années d'interruption, voici de nouveau le précieux Jahrbuch Wagnérien, auquel Ludwig Frankenstein a voué son inlassable zèle. Il est toujours difficile de présenter aux lecteurs d'un bref compte-rendu la matière d'un annuaire, qui vaut par sa multiplicité. Nous trouvons ici, un peu comme dans le numéro spécial d'une très volumineuse revue, des articles de documentation sur les œuvres, des critiques esthétiques, des bibliographies abondantes, des nécrologies, des mélanges. (Pas d'iconographie, c'est dommage.) En un mot une vue générale du *mouvement* wagnérien depuis 1909, mouvement toujours actif et qui s'étend vers toutes les directions. En France, il est de mode d'ignorer systématiquement le wagnérisme et les wagnériens. Pour nos nationalistes au petit pied, Wagner n'a pu être qu'un musicien comme tant d'autres, comme tous les autres. Qu'on nous montre donc un musicien français déclanchant une effervescence aussi durable, et ne cessant, trente ans après sa mort, d'éveiller dans les intelligences les plus distantes, chez les hommes les plus différents une curiosité critique aussi vive, un prurit livresque aussi incoercible. Qu'on nous montre le Gounodisme, ou le Massenetisme, en un Jahrbuch annuel !

BRANBERGER (J.). — *Das Konservatorium fur Musik in Prag.* (Prag H. Mercy 1911, in-8° de 400 pp.)

Le Conservatoire de Prag fondé en 1811, est un des plus anciens et des plus réputés d'Europe. Comme celui de Vienne, il dut sa création à une société académique d'Amis de la musique, à laquelle l'Etat vint peu à peu en aide. Prag (et non Prague) fut toujours un centre musical. Mozart y dirigea ses œuvres avec joie. Weber y prit en main l'opéra. Ambros et Hanslick y virent le jour. De très nombreux virtuoses partirent de ce pays pour rayonner dans le monde et y porter le bon renom d'une instruction solide.

L'ouvrage de M. Branberger est en partie nouveau, en partie la réédition du volume qu'Ambros fit paraître en 1858 sur le même sujet. Ce n'est pas un livre de littérature, mais un rapport bien fait, détaillé, un document qu'il faut placer dans nos bibliothèques.

HOUDARD (Georges). — *Vade-Mecum de la rythmique grégorienne des Xe et XIe siècles.* (St. Germain, Mirvault 1912, in-8 de 40 pp. Fr. 2.00)

On sait que notre collègue défend depuis longtemps la doctrine des Neume-temps. Pour lui, le neume est l'équivalent du pied rythmique latin, son incarnation graphique, et le seul procédé employé par le moyen-âge pour représenter les différentes inflexions dont la phrase

musicale est composée. Il se rencontre dans cette voie avec le Professeur Riemann, et avec le regretté Père Dechevrens, tandis qu'il s'oppose nettement aux Bénédictins et à la réforme grégorienne sanctionnée par Pie X. A Dieu ne plaise que je prenne parti dans cette délicate querelle. Tout ce que peut avancer un profane, comme moi, c'est que l'ouvrage de M. Houdard est la présentation méthodique, le commentaire très vigoureux d'un certain nombre de textes du moyen-âge. Hucbald, Odon, Gui et Aribon se trouvent ici réunis pour nous convier à une interprétation très rigoureuse, je dirais presque mathématique de la rythmique du plaint-chant, chose ardue entre toutes, puisque les spécialistes n'ont pas encore pu y parvenir.

KAMIENSKI (Lucian). — *Die Oratorien von J. A. Hasse.* (Breitkopf 1912, in-8, de 368+58 pp. Mk. 10).

Hasse a de la chance. Il y a six ans notre collège Mennicke de Leipzig étudiait en lui, dans un fort volume, le symphoniste novateur. Dernièrement dans nos Bulletins Internationaux paraissait une série d'études de Walter Mueller sur Hasse compositeur de musique sacré. Enfin voici un travail considérable, et à peu près définitif sur l'oratorio tel que le conçut et le pratiqua ce grand homme.

Hasse est oublié du public français. Il fut cependant un des seuls compositeurs allemands qui se fit connaître chez nous au XVIIIe siècle. C'est qu'en réalité, malgré sa nationalité, il fut et resta toute sa vie un italienisant, et c'est aussi comme représentant de l'école napolitaine du bel canto, que M. Kamienski nous le présente, et démonte devant nous les rouages très habiles de son œuvre. Je ne puis le suivre dans le détail de cette analyse, mais je tiens à signaler ici les tendances et l'esprit dans lequel est écrit ce gros et intéressant ouvrage.

Pour M. Kamienski, nous avons une leçon à tirer de Hasse, comme nous en avions une à tirer de Bach, il y a trente ans. Notre XIXe siècle s'est plongé dans la polyphonie du grand Cantor et en est sorti tout vivifié. Le XXe siècle aurait pour tâche de remettre en honneur les grands mélodistes italiens dont " il Sassone " peut être considéré comme un type achevé. Ce serait le moyen toujours d'après M. Kamienski, de combler cet abîme qui sépare notre musique savante de l'art facile et chantant du public populaire.

Le spectacle des oratorios où le maître montre tous ses talents, et leur remise au concert sont de bons débuts d'une propagande mélodique dans nos milieux éclairés. Faisons campagne en faveur de Hasse; appliquons-nous à la connaître, à pénétrer son style " travaillé d'un grand goût d'expression et d'harmonie ", comme écrivait le Président de Brosses, et nous serons étonnés de trouver devant nous le spectacle d'un art admirable tout différent du notre, art d'expression vocale et d'audacieuses arabesques.

Malheureusement nous n'avons ni les voix, ni le style, pour accomplir cette restauration. En avons-nous même le goût et le désir ? Qui sait si la Faustina et son partenaire Farinelli, ténorisant d'une voix claire, perçante, flexible dans un de nos concerts, ne nous sembleraient pas prodigieusement désuets, avec leurs grâces, leurs vocalises, leurs tenues, en un mot tout l'appareil du grand chant italien ? N'importe, ou plutôt à cause de ses difficultés, le problème est tentant. Il faut mettre l'école napolitaine de Hasse à la mode, comme on a mis l'école germanique de Jean Sébastien. Une *Société Hasse*, pour le renouveau de la mélodie transalpine ne serait pas si mal imaginée !

KRETZSCHMAR (Herman). — *Geschichte des neuen deutschen Liedes.* (Breitkopf 1911, in-8° de 356 pp. Mk. 7,50.)

Un livre du Professeur Kretzschmar est toujours une bonne fortune. Celui-ci traite du Lied allemand depuis Albert jusqu'à Zelter, c'est-à-dire au XVIIe et au XVIIIe siècles. Il est

annoncé comme première partie d'une histoire qui comprendra sans doute deux volumes. Enfin il appartient à la collection des Kleine Handbücher der Musikgeschichte qui se publient précisément sous la direction de l'éminent Geheimrat.

Le lied est un des gloires de la musique allemande et on ne saurait assez en magnifier l'histoire. M. Kretzschmar le fait naître avec le mouvement monodique, dont Caccini et Peri furent les parrains en Italie. Il nous le montre ensuite en Allemagne, se dégageant des influences étrangères hésitant d'abord avec Schutz, Schein, Staden puis prenant conscience de lui-même avec Heinrich Albert vers 1630. De là il se répand en différentes provinces où sévissent des écoles locales. Il oscille entre la chanson et le choral, entre la table et l'église. Tantôt sous la forme de " *Vénus harnachée* ", tantôt à l'état de *Salut solennel* ou de *dialogue spirituel*, il s'élève progressivement jusqu'aux grands musiciens du XVIIe, les Franck, les Erlebach, les Krieger. Nous arrivons au XVIIIe. Le lied se fait mondain, et les *Musae teutonicae*, celles mêmes de Sperontes, vont chercher leurs inspirations à Versailles. Pendant cent ans, écrit notre savant collègue, on pourra écrire sur le lied allemand la devise suivante " Sous la tutelle française ". Enfin perce le *Sturm und Drang*, et Schubert commence à esthétiquer du fond de sa prison. La mode de l'ode et de la mélodie anacréontiques va faire place au lied moderne.

De cette patiente étude, pleine de faits, de vues et d'idées se dégage une leçon qui fait honneur à l'Allemagne. N'aurait-on pu cependant définir, dès le début, la notion assez complexe de ce que nous appelons un lied ? Aria, air et lied sont des termes bien voisins à certaine époque de la musique; le dernier d'entre eux a pris un sens tout particulier, au cours de certaines vicissitudes, dont nous voyons ici le spectacle. Mais quel fut le principe électif autour duquel se rassemblèrent ces forces ? Il faut croire que le volume suivant nous le dira.

Autre chose encore (car le Professeur Kretzschmar est au-dessus des louanges banales). Il m'a semblé que l'influence française de la première moitié du XVIIe se trouvait un peu négligée. Ou plutôt que, suivant une habitude de l'esprit allemand, on ne lui attribuait que le rôle superficiel d'un art badin. Il ne serait pas exclu du tout, au contraire, que les Boesset, et les Moulinié avec leurs mélos vertueux et larmoyants, aient servis la cause d'un Henri Albert. La mentalité artistique et particulièrement musicale que Louis XIII encouragea et dont il donna lui-même si souvent le modèle, s'accorde si bien avec le tempérament du lied allemand. Il y aurait un regard à jeter du côté de ces musiciens sévères, affectés, et qui, même lorsqu'ils s'appellent Lambert ou Mollier, ont réellement fait effort vers la musique d'âme dont les Allemands cherchaient la formule. Mais, M. Kretzschmar répondra que les historiens de France n'ont rien fait qui puisse permettre au musicologue allemand de tenir compte de leur musique de chambre vers 1630 ; et il aura raison.

RATTAY (Kurt). — *Die Ostracher Liederhandschrift.* (Halle, Max Niemeyer, 1911, in-8, de 136 pp., Mk. 5.) GROLIMUND (S.). — *Volkslieder aus dem Kanton Aargau.* (Basel, Augustinergasse 8, 1911, in-8, de 280 pp. 6.20). SPECK (Frank G.) — *Ceremonial songs of the Creek and Yuchi Indians.* (University of Pensylvania, Philadelphia, 1911, in-4, de 246 pp.)

C'est avec intention que je réunis ici ces trois ouvrages et les place directement après le compte rendu du livre de M. le Professeur Kretzschmar. Ils traitent en effet tous de l'air monodique dont le lied est devenu la forme la plus éleveé.

Le premier nous signale un recueil manuscrit formé vers 1740 en Würtemberg. Le second présente une série de chants recueillis sur les pentes du Jura suisse. Le dernier nous transporte au pays des Peaux-Rouges de l'Amérique du Nord. Voilà trois étapes qu'il est intéressant de franchir, après s'être plongé dans la musique savante de notre Occident. Très bourgeois le

recueil de la Bibliothèque de Stuttgart, nommé Ostracher Handschrift, nous donne le répertoire de quelque jeune Souabe en plein XVIIIe. A remarquer que, jusqu'à la fin du siècle, l'évolution du lied appartient exclusivement au Nord de l'Allemagne. Dans le Sud on est resté peuple et sans souci d'une forme idéalisée. Ce petit volume ne s'élève donc pas bien haut, mais il a le mérite de nous donner une opinion de la moyenne de ces élucubrations. Les textes poétiques — d'ailleurs très peu poétiques — sont souvent fort plaisants et d'une raillerie qui ne respecte guère la pudeur. La musique y sent son ländler et son menuet.

Passons avec M. Grolimund en Suisse, qui tyrolise, et reconnaisons que le populaire s'étale ici dans toute sa naïveté. Il ne faut pas séparer ces mélodies de l'atmosphère pure et alpestre, où elles retentissent, lancées par les voix fraîches et franches des filles, qui marchent en longues théories, bras dessus, bras dessous. Dans un salon elles tournent aussitôt à l'aigreur du café-concert, elles nous rappellent qu'on a trop abusé d'elles, et l'on se demande si elles représentent dans notre état musical présent un élément encore trop jeune, ou déjà trop vieux. Il fallait en tout cas les préserver de l'oubli; la pensée de M. Grolimund fut sage et pieuse.

Et, tout-à-coup, voilà l'Indien de M. Frank (le Sioux du Frank), dont l'exotisme pique notre curiosité. Ce sont les habituelles mélopées de danse d'incantation et de formules thérapeutiques. Car chez les peuples primitifs la musique, on le sait, se confond avec la magie. Et — faut-il l'avouer — cette sauvagerie se trouve réellement plus près de nous, auditeurs de Debussy, que la civilisation de l'honnête montagnard. C'est ici vraiment de la musique en marche, et pour ainsi dire à mi-chemin de la Russie et du Japon. Certaines tournures évoquent nettement le souvenir de Moussorgski, alors que d'autres pentonisent comme de vrais mandarins. (p. 187). Une de ces mélopées chantée par Fagoonwi (ce qui signifie " Sors du fourré ") toucherait certainement nos modernes Roussauistes; elle sert de thème à la ronde qui termine le *Devin du Village.*

Que d'espace entre ces trois volumes, et quels rapprochements derrière ces textes ! L'Université de Philadelphie a raison de confier la musicologie à sa section d'anthropologie. Il n'y a rien qui nous permette plus sûrement et plus rapidement de parcourir les distances qui séparent l'humanité.

LUSSY (Mathis). — *La Sonate Pathétique de Beethoven.* (Costallat 1912, in-4° de 105 + 25 pp. Frs 6.)

Mathis Lussy est mort, et la P. Dechevrens qui acheva cet œuvre a suivi son maître et ami. C'est donc un livre doublement posthume que nous avons devant nous. Un livre vaillant et qui relève avant tout de la pédagogie. C'est aux maîtres de piano, et à leurs élèves qu'il faut en signaler l'importance et la savante méthode. Ils y trouveront la défence d'une doctrine, qui aux temps de Lussy était nouvelle, et qui n'a peut être pas encore triomphé partout : celle de l'*accentuation pathétique* et du *phrasé expressif.* Evidemment l'auteur a choisi un exemple favorable avec la Sonate en ut mineur de Beethoven, et il a beau jeu pour montrer comment le pathos d'un grand musicien bouleverse la carrure et s'installe au milieu des rythmes. Ils y verront aussi des idées un peu naïves et dont il ne faudrait pas discuter l'originalité. Lussy était avant tout un artiste, c'est-à-dire un impulsif, et ses ouvrages sont nés d'une belle indignation d'entendre tant de chef d'œuvres profanés par l'incompétence. C'est du reste le sort de toutes ces doctrines rythmico-esthétiques de mêler la pédagogie la plus évidente aux conceptions les plus hardies. La logique et le sentiment se jouent autour du lecteur, non sans le désorienter un peu.

LIVRES REÇUS

— SPECK (Frank G.). — *Ceremonial songs of the Greek and Yuchi Indians.* (Philadelphia, University Museum, 1911, in-fol. de 245 pp.).

— FRANKENSTEIN (Ludwig). — *Richard-Wagner Jahrbuch.* Band IV. (Berlin, H. Schnippel, 1912, in-4° de 353 pp. Mk. 9).

— KAMIENSKI (Lucian). — *Die Oratorien von Johann Adolph Hasse.* (Breitkopf, 1912, in-8° de 366 ± 58 pp. Mk. 10).

— WANTZLOEBEN (Sigfrid). — *Das Monochord als Instrument und als System.* (Halle, Max Niemeyer, 1911, in-8° de 131 pp. Mk. 4).

— SOUBIES (Albert). — *Almanach des spectacles.* Année 1911. (Flammarion, 1912, in-12° de 154 pp.).

— LITTA (Paolo). — *La Déesse Nue.* (Florence, éd. de la Libera Estetica, in-12 de 84 pp. Frs. 1,50).

— SCHERING (Arnold). — *Die Niederlaendische Orgelmesse*, im Zeitalter des Josquin. (Breitkopf, 1912, in-8° de 96 pp. Mk. 3).

— SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE. — *Report of the fourth Congress of the I. M. S.* (Novello, 1912, in-4° de 428 pp.).

— LIEBESKIND (Josef). — *Supplément au catalogue thématique des œuvres de Gluck*, par A. Wotquenne. (Lpz., Geb. Reinecke 1911, in-4° de 20 pp.).

— FELLINGER (Maria). — *Brahms-Bilder.* (Breitkopf, 1911, in-8° de 40 pp. Mk. 3).

— BEKKER (Paul). — *Beethoven.* (Berlin, Schuster et Loeffler, 1911, in-fol. de 500 pp. + 160 pp. d'illustrations, Mk. 25. — Edition sans illustrations, Mk. 10).

— CATALOGO DELLE OPERE MUSICALE... — Bolletino dell' Associazione dei Musicologi Italiani. *Citta di Roma.* (Parma, in-fol. de 16 pp.).

— DUSSAUZE (Henri). — *Les règles esthétiques et les lois du sentiment.* (Alcan, 1911, in-8° de 542 pp. Frs. 10).

— POUGIN (Arthur). — *Marietta Alboni.* (Plon, 1912, in-12° de 270 pp.).

— BUSCHKOETTER (W.). — *J. F. Le Sueur.* (Halle, 1912, in-8° de 62 pp.).

— MONOD (Edmond). — *Mathis Lussy et le rythme musical.* (Fischbacher, 1912, in-8° carré de 116 pp. Frs. 2).

— THIBAUT (Jean-Baptiste). — *Monuments de la notation ekphonétique et neumatique de l'église latine.* (St Pétersbourg, 1912, gr. in-fol. de 104 pp. et XCIV planches. Frs. 150).

— PROD'HOMME (J.-G.). — *Ecrits de musiciens.* (Mercure de France, 1912, in-12° de 455 pp. Frs. 3,50).

— CUMMINGS (Dr. William). — *Purcell.* (London, Sampson Low, Marston et C°, 1912, in-12° de 124 pp.).

— SCHEURLEER (Dr. D. F.). — *Nederlandsche Liedboeken.* ('s-Gravenhage M. Rijhoff, 1912, in-4° de XII, 321 pp. Fl. 5).

— CRAWFORD FLITCH (J. E.). — *Modern Dancing and dancers.* (London, Grant Richard, 1912, in-4° de 228 pp. 15 — net).

— KINSKI (O.). — *Katalog der Musikhistorisches Museums* von W. Hayer. Bard. II (Cöln et Lpz. Breitkopf, in-4° de 718 pp. Mk. 56).

— ROTTER (Dr. Curt). — *Der Schnaderhuepfl-Rythmus...* (Berlin, Mayer und Mueller, 1912, 2 vol in-4° de 236 pp. et un album de musique. Mk. 8).

— WALLNER (Bertha Antonia). — *Musikalische Denkmaeler der Steinaetzkunst des* 16 *und* 17 *Jahrhunderts.* (Muenchen J. J. Lentner'sche Hofbuchhandlung, in-8° de 548 pp. Mk. 12).

— DAFFNER (Dr. Hugo). — *F. Nietzsche Randglossen zu Bizet "Carmen".* (Regensburg, Gustav Bosse, in-12° de 68 pp. Mk. 1).

— SACHS (Curt). — *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof.* (Berlin, Julius Bard, 1910, in-8° de 299 pp).

— SOUBIES (Albert). — *Massenet historien.* (Flammarion, 1913, in-4° de 9 pp.).

— STAINER (J.). — *La musique dans ses rapports avec l'intelligence et les émotions.* Traduit de l'anglais par L. PENNEQUIN. (Paris, Caillard, 1912, in-8° de 56 pp.).

— HEINZ-EWERS et MARC HENRY. — *Joli tambour.* Das Franzoesische Volkslied. (Berlin, W. Borngraeber, 1911, in-8° de 270 pp.).

— PIRRO (A.). — *Dietrich Buxtehude.* (Fischbacher, 1913, in-4° de 507 pp.).

— STRIFFLING (Louis). — *Esquisse d'un histoire du Goût Musical en France au XVIIIe siècle.* (Delagrave, 1912, in-12° de 288 pp. Frs. 3,50).

— WESTARP (Alfred). — *Japan ahead in music.* (Japan Society. London, Hanover Square 20. In-8° de 20 pp.).

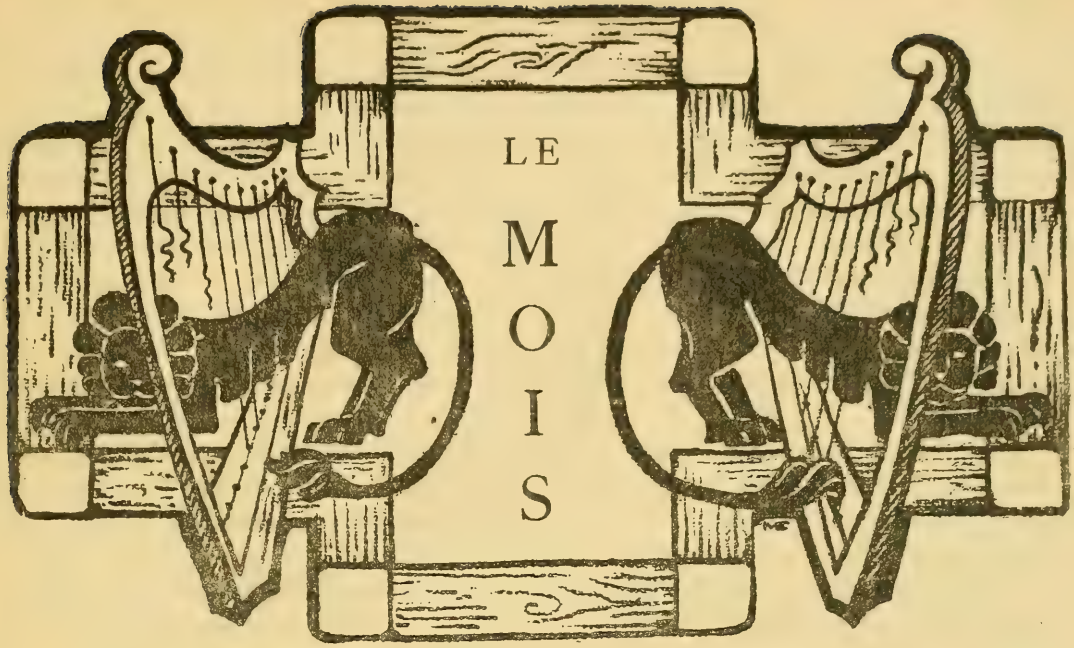
— VAN DEN BORREN (Charles). — *Les origines de la musique de clavier en Angleterre.* (Bruxelles, Librairie des Deux Mondes. In-8° de 256 pp. Frs. 5).

— LA LAURENCIE (Lionel de). — *Les Bouffons.* (Publications de la Revue S. I. M., 1912, in-4° de 46 pp.).

— SEIFFERT (Prof. Max). — *Compositioni musicali per il cembalo...* di C.-F. HURLEBUSCH. (Breitkopf, 1912, in-fol. de 92 pp.).

— WEINGARTNER (Félix). — *Erlebnisse eines Koeniglichen Kapellmeister's in Berlin.* (Berlin, P. Cassirer, 1912, in-8° de 87 pp.).

— WEISSMANN (Adolf). — *Chopin.* (Berlin, Schuster et Loeffler, 1912, in-8° de 219 pp. Mk. 5).



Les Concerts

CONCERT COLONNE

Du respect dans l'art

La critique musicale a parfois de singulières façons de comprendre le respect qui se doit à la musique.

A propos d'une symphonie de Monsieur Théodore Dubois que le public des " galeries " s'est permis de molester, elle traite ce pauvre public, sévèrement, allant jusqu'à l'accuser de se mal tenir. Il est évident qu'il valait mieux ne pas manifester, le silence sera toujours, dans de pareils cas, la plus forte des critiques. Pourtant, il faudrait s'entendre et savoir si la situation officielle de Monsieur Théodore Dubois commande absolument le respect ? Il a écrit un traité d'harmonie fort distingué, dirigé excellemment le Conservatoire de Musique. Son œuvre lyrique se joue peu, mais on ne joue plus du tout la Dame Blanche, charmant opéra-comique, de vraie tradition française, à la faveur duquel se faisaient et se défaisaient tant de mariages et qui vaut bien les coups de tampon du vérisme italien.

Il prend à M. Théodore Dubois, vers la fin d'une vie bien remplie, la fantaisie d'écrire une symphonie dont le public (des galeries) lui fait sentir, sans aménité, qu'elle n'est utile, ni à la gloire de la musique en général, ni à la musique française en particulier. Où est le mal ? et fallait-il prendre ces airs effarouchés ? On a déjà tué le goût du classique en France, en confiant le soin de le faire respecter à des gens très ennuyeux. Pour oublier la tête du pion

qui nous forçait à réciter le songe d'Athalie, il faut pas mal d'années, encore la confond-on souvent avec celle de Racine. En art, il ne peut y avoir de respect obligatoire et c'est avec de semblables erreurs que l'on embarrasse le chemin d'un tas de gens qui ne sont devenus respectables qu'à l'ancienneté. Depuis longtemps nous sommes pris de la manie d'administrer les choses les moins administrables qui soient au monde et, forcément, cette manie a fini par envahir l'art ! Qu'on veuille faire de la musique, on fonde immédiatement une société où des éléments contradictoires finissent généralement par se neutraliser. Qu'on veuille apprendre la musique ? On a le choix entre le Conservatoire, la Schola Cantorum, où, fût-on génial comme Bach, doué comme Chopin, il faut subir le même règlement. Par quelle suite de miracles ces deux mots : art, réglement, ont-ils pu se trouver associés, est proprement inimaginable.

Sans revenir aux maîtrises de la Renaissance qui ne s'accorderaient peut-être plus avec notre époque, ne pourrait-on pas s'en inspirer et retrouver cet enseignement à l'air libre, sans désirs de gloire trop prompte, où l'élève prenait le beau titre de disciple et craignait son maître autant qu'il l'aimait.

Ne mêlons pas le respect, qui n'est qu'une vertu, à l'art qui est la plus belle des religions, faite d'amour et d'égoïsme accepté.

NOTES SUR LES CONCERTS DU MOIS.

Dans le triptyque intitulé " De l'ombre à la lumière " dont l'auteur est M. Paul Pierné, il faut sans doute préférer " l'ombre " à la " lumière " et mettre à part le second morceau — le premier n'étant guère plus qu'un développement sur place. — Par le moyen d'une figure rythmique un peu " valse viennoise " des libellules font des essais de vol plané bien émouvants, cependant qu'au fond du paysage, des nymphes évoluent selon les dernières méthodes de Mademoiselle Isadora Duncan. La couleur orchestrale de ce morceau évoque délicieusement ces dernières heures où les féeries intimes de la nuit laissent à regret la place au dur matin. (Comme nous n'avions pas le programme, il est possible que M. P. Pierné ait imaginé un paysage absolument différent du nôtre. Dans quel cas, il voudra bien nous excuser.)

Le troisième morceau semble d'abord recommencer le second ; ce n'est qu'une alerte, d'ailleurs pas désagréable. C'est là que se placent les efforts de la lumière à vaincre l'ombre. Malheureusement, d'impudents violons se mettent devant les trompettes, font des paris à qui fera le plus de notes dans une mesure, et la belle lumière que le titre nous faisait espérer ne nous arrive qu'un peu diffuse. M. P. Pierné habille son orchestre à la dernière mode. Il n'oublie point ce déploiement d'étoffes orientales, sans lequel il n'est de bon orchestre aujourd'hui. Toutefois il reste de bon goût, sans jamais tomber dans la parade. On lui voudrait quelquefois une mise en œuvre moins concertée, une émotion plus libre. On chantait dans ce même concert l'air de l'Archange de Rédemption. M. P. Pierné a pu se rendre compte jusqu'où peut aller " l'effusion ".

* * *

Il y a de curieux rapports entre l'art de Böcklin et l'art de Richard Strauss.... Même insouci d'un dessin préconçu, même goût pour chercher la forme directement dans la couleur, et, tirer de cette même couleur des effets de pittoresque dramatique. De ces deux maîtres, le premier ne pourra plus changer sa manière, puisqu'il est mort ; le second, incontestablement vivant n'aurait garde de rien changer à la sienne, puisqu'il dispense l'émotion à travers les cinq parties du monde — ou presque ! —

Dans " la cuisinière bourgeoise " à l'article "civet de lièvre" on peut lire cette prudente recommandation : prenez un lièvre !... Richard Strauss procède différemment. Pour faire un poème symphonique il prend n'importe quelle idée ; c'est bien par quoi il est un extraordinaire illusioniste qui en remontrerait aux plus entraînés des Fakirs.

Mort et Transfiguration, sans avoir l'étincelante sûreté de " Till Eulenspiegel ", ou la grandiloquence passionnée du " Don Juan " contient néanmoins des formules restées chères à Richard Strauss, bien qu'il les ait améliorées dans la suite.

Le commencement a des odeurs de sépulcre, dans lequel semblent se mouvoir d'inquiétantes larves ; l'âme s'y livre à de durs combats, tendant de toutes ses forces à se libérer du corps misérable qui la retient encore à la terre. Mais, voici un hautbois qui chante une cantilène aux inflexions italiennes. On n'en saisit pas tout de suite le pourquoi, faute d'avoir pensé à temps à ces innombrables migrations des âmes, restées si mystérieuses. D'ailleurs, si l'on se mêle de vouloir comprendre ce qui se passe dans un poème symphonique, il vaut mieux renoncer à en écrire. — Ce n'est certes pas la lecture de ces petits guides, où les lettres de l'alphabet représentent des membres de phrases-rébus, que l'on essaie de résoudre pendant l'exécution, qui fera cesser les fréquents malentendus entre l'auteur et l'auditeur. — Pourtant la " Transfiguration " s'opère sous les yeux du public, sans trucs visibles, que de grands accords en ut majeur. C'est le ton qui donne le plus sûrement le sentiment de l'éternité.

Il n'est pas du tout prouvé que la musique se meuve plus aisément dans le surhumain que dans l'humain tout court. C'est une opinion forcée et généralement, littéraire. Et même, dans ce cas il n'est pas besoin de programme, qui attire la littérature " comme miel ", la musique la plus simple, la plus nue, y suffit. C'est pourquoi dans " Mort et Transfiguration " certaines parties paraissent un peu vides de ce qu'elles ne se justifient plus du titre. Ça n'est la faute de personne, pas même de Richard Strauss, qui est un des génies les plus autoritaires de notre temps.

***

Dimanche 1er *Décembre*, Festival Beethoven..... Festival nécessaire, et en réfléchissant, festival utile à détendre les esprits. On est enfin tranquille de n'avoir qu'à admirer, de pouvoir échanger des sourires informés à des endroits précis, toujours les mêmes, puisqu'on se les repasse de génération en génération.

A la sortie, on peut dire avec assurance : " ce Beethoven ! quel génie ! " rien n'est plus légitime, puis l'attitude contraire ne serait que du snobisme encore plus bête. Nulle crainte à avoir de subir cette atmosphère chargée de nervosité qui particularise les dimanches où l'on

exécute : " un jeune "…. D'abord, il faut se faire une opinion, ce qui n'est pas toujours commode. Faut-il, aussi, avoir l'air d'avoir compris ? ou l'air à jamais bouché aux harmonies tendancieuses ? Quel problème ! En vérité, nous regardons souvent très mal — les paysages qui ne sont pas célèbres en savent quelque chose et jusqu'où peut aller la fantaisie des appréciations — nous entendons peut-être plus mal encore ?

Ainsi restons persuadés qu'il y a des personnes très honorables qui n'entendent qu'une mesure sur huit…… — cette arithmétique n'est pas infaillible, elle doit même varier avec chaque individu, — il est donc naturel qu'à la fin d'un morceau il leur manque des mesures et que leur compte ne soit pas juste ! Ce manque est difficile à avouer, à moins d'employer cette ruse habituelle qui consiste à dire, l'air préoccupé : " j'ai besoin d'entendre cela plusieurs fois… " Rien n'est plus faux ! Quand on entend bien la musique — écartons l'entraînement, les études appropriées — on entend tout de suite, *ce qu'il faut entendre*. Le reste n'est qu'une affaire de milieu, ou d'influence extérieure. Un public n'est jamais, de lui même, hostile à la musique, souvent il ne s'inquiète même pas de la signature, ce qui est une jolie leçon pour les spécialistes. Seulement, nous avons les terribles dilettantes — qui ne sont pas venus pour s'amuser — et devant lesquels il ne faut pas dire de bêtises. Alors, " on se tient ", et comme les enfants, auxquels on fait " choisir " le gâteau dont justement ils n'avaient pas envie, on boude contre son cœur. Très sincèrement, ça n'est pas drôle d'être public ! Il faut lui souhaiter de réserver quelques dimanches à l'étude du bilboquet ; jeu qui exige une adresse peu commune, mais qui, du moins, ne réclame aucune faculté auriculaire spéciale.

Claude Debussy.

CONCERTS LAMOUREUX

— Parmi les œuvres récentes exécutées pour la première fois aux Concerts-Lamoureux, nous devons signaler le *Prélude* et la *Danse* extraits de la *Salomé* d'Antoine Mariotte : on sait que cette œuvre contient d'excellentes pages, surtout dans la scène finale, et il faut désirer qu'on lui fasse au théâtre la place qu'elle mérite.

— Excellente exécution de la belle *Symphonie en ut* de Paul Dukas, une œuvre qui reste et mérite de rester au répertoire des concerts, parce qu'elle est fournie d'idées vraiment musicales, traitées et développées selon les méthodes traditionnelles, ce qui ne nuit en rien à son originalité, au contraire.

— La *Chasse du Prince Arthur* de Guy Ropartz fut dirigée par M. Chevillard avec une grande poésie. L'œuvre, qui n'est pas sans rappeler parfois le style de César Franck (peut-on lui en faire un reproche ?) présente un épisode de chasse, avec les fanfares obligées, encadré entre deux mouvements lents, dont le dernier surtout est extrêmement expressif et provoquera une réelle et profonde émotion chez tous ceux qui recherchent dans la musique autre chose que le " chichi " des sonorités.

Vincent d'Indy.

P. S. — De fâcheuses coquilles ont émaillé mon dernier article sur le *bon sens* ; " celui " de nos lecteurs aura suffi à leur faire comprendre que je parlais de *tons* entiers et de gammes par *tons* ; nous sommes *tous* d'accord sur ce point.

V. I.

Beware of Concerto

Au temps lointain où nos grands concerts parcouraient chaque année, à tour de rôle ou simultanément, le " cycle " des symphonies de Beethoven, quelqu'un que la musique moderne incommodait réclama un jour publiquement un cycle complet des symphonies de Haydn : il lui fut répondu que le nombre de celles-ci variait suivant les musicographes entre cent dix-sept et cent-vingt-cinq. Le malheureux protestataire en mourut. Un pieux souvenir est dû à sa mémoire, à l'occasion du commencement de satisfaction qu'obtient maintenant cet honnête homme par la "première audition" de la symphonie en *ré majeur* (op. 83) que vient de nous donner M. Chevillard. La précaution qu'a prise l'éminent chef-d'orchestre de rendre à cette œuvre son caractère originel de *musique de chambre*, en restreignant le nombre des instrumentistes du quatuor, est excellente : elle rétablit l'équilibre de ce petit orchestre, toujours léger et plein en même temps, qui fut chez Haydn presque une création. A raison d'une symphonie par an (ou deux les années bissextiles), un petit siècle suffira pour achever le " cycle Haydn " : *Quid hoc ad æternitatem ?*

Cette même époque reculée qui vit éclore les " cycles " fut aussi celle des " merles ". Entendez par là certain trio de jeunes siffleurs qui entreprit, il y a huit ou dix ans, de purger nos programmes des acrobaties dites " concertos ". On se souvient des salutaires effets de cette campagne d'assainissement : polémiques, altercations, tumulte, puis apaisement progressif. La victoire fut pour les merles alliés, tandis que la bonne tête de Turc du virtuose abandonnait l'une après l'autre ses positions, même les plus élevées.

Aujourd'hui, le " cycle " est démodé ; la folie de la vitesse sévit ; l' " auto " règne : et voici que reparaît le fâcheux concerto tant sifflé. Si l'on n'y veille point, nos " mélodromes " dominicaux redeviendront l'asile élu de ces excentricités élégantes que représentent dignement les mots si français de *sport*, *record*. *performance*, etc.

Après Diémer, correct interprête d'un concerto de Massenet, récent et oublié, voici Lhévinne (Joseph) qui pianote sans faute un concerto formulaire et suranné de Liszt ; et puis voici Bauer (Harold) qui se mesure vaillamment avec le redoutable concerto en *sol* de Beethoven, dont l'*adagio* seul résiste au temps et demeure immuablement beau, parce que le virtuose n'y peut rien ajouter. Cet envahissement sournois ne s'exécute même plus à pas-de-loup (puisqu'il est mort), mais plutôt au germanique " pas de parade " tant vanté par le *Professor Knatschké*. La *cadence* d'Outre-Rhin, prétentieuse et difforme, s'allonge ridiculement : le chef d'orchestre lui-même marque avec raison quelque impatience en présence de cet étalage dû à un quelconque Hans de Bülow, rafraîchissant Beethoven par des formules pianistiques qu'un Ravina n'eût point reniées, comme l'on rafraîchit, à Berlin où à Stuttgart, les vieux tableaux des

Primitifs par des tons subtilement choisis dans la palette des chromos. Et l'abonné mondain se pâme ; et il court au vestiaire aussitôt après le dernier rappel du seul " artiste " qui l'intéresse. Musiciens, méfions-nous aussi de ces rappels qui provoqueront un jour ou l'autre l'adjonction inattendue au programme du *Rappel des Oiseaux*.

Pourquoi se gênerait-il, au surplus, cet élégant claqueur du pianiste à la mode, puisque " le reste du programme " ne contient guère que de la musique ? Ce serait vraiment dommage qu'il s'attardât dans la salle pour entendre cette pittoresque *Thamar*, de Balakirew, que M. Chevillard aime et conduit " par cœur " avec une rare souplesse et une grande vérité de nuances ; cette magistrale *Symphonie* de César Franck, chef d'œuvre de notre art musical français, clair, logique, équilibré, sans cesser jamais d'être à la fois expressif et émouvant ; cette mélancolique *Lénore*, poignante ballade symphonique de celui qui apparaît encore au milieu de nous comme le chantre génial de toutes les douleurs, peut-être parce qu'il en fut aussi l'héroïque victime, Henri Duparc.

Les *Pièces pittoresques romaines* de M. André Gailhard ont bénéficié au contraire de l'auditoire " intégral ", puisqu'elles prenaient rang avant le " numéro sensationnel ", c'est-à-dire avant le virtuose. Et il se peut que de la sorte elles aient rencontré un plus grand nombre d'appréciateurs : *Une chanson passe...* nous apprend l'un des titres ; et l'on aurait pu retrouver dans cette chanson d'un italianisme assez vrai quelque chose de la bonne gaîté de ce peuple qui, seul, rend digeste par l'assaissonnement qu'il y ajoute la musique d'un Mascagni. Mais on nous a présenté cette chanson " bon enfant " dans un style compassé et solennel qui lui ôtait toute saveur. Quant aux *Bords du Tibre*, si vraiment les coups de gong et les carillons y font un tel " chambard ", on s'explique la préférence de beaucoup de gens pour notre place de l'Opéra. Au surplus, l'Opéra n'est-il pas la place de M. André Gailhard...

Et par droit de naissance et par droit de *concours* ?

Nous avons dit ailleurs le bien qu'il fallait penser de la *Tragédie de Salomé* de M. Florent Schmitt, et surtout le lien étroit qui unit la musique et la pantomime dans cet ouvrage éminemment représentatif. Mais où peut-on jouer une pantomime vraiment musicale dans nos théâtres ? Cela n'est possible qu'exceptionnellement : c'est pourquoi nous retrouvons au concert cette *Salomé* qui n'y est pas plus à sa place qu'aucune autre.

Un mois de concerts serait incomplet sans un contingent de Slaves. C'est pourquoi, sans compter *Thamar* déjà nommée et déjà bissée, Mad. Nikitina nous apporta des bords de la Néva quelques extraits de la *Légende de la Ville de Kitej invisible*, de Rimsky, et une complainte du *Prince Igor*, de Borodine, qui ne valaient pas ce long voyage. Heureusement, elle avait mis aussi dans sa malle une certaine *Nuit* de Moussorgsky : cette pièce, excellemment traduite par M. Calvocoressi, suffisait seule à nous dédommager : l'auteur de la *Chambre d'Enfants* et de *Boris Godounow* demeure et demeurera pour nous le plus grand, sinon le plus heureux, des *cinq*... de ces fameux *cinq* " qui, comme les *trois* mousquetaires, ne furent jamais que *quatre* ", ainsi que le rappelait spirituellement un de nos excellents confrères. Car, plus que tout autre, Moussorgsky, qu'on devrait appeler " le grand Modest ", sut garder la caractéristique

de sa race, en dépit de sa culture musicale, n'en déplaise à beaucoup de Critiques russes qui revendiquent, on ne sait pourquoi, le plus Allemand des leurs, Tschaïkowsky, comme leur musicien national.

Auguste Sérieyx.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE

Il faut se louer de l'existence de la Société des Concerts : il est bon qu'après les discours sur la montagne de Chevillard ou de Pierné après les manifestes internationaux des sociétés d'avant-garde, après les proclamations de certains impresarii, bachi-bouzouks ivres de féeries russes ou de séances de boxe allemande, se fasse entendre une voix purement et simplement française.

Et cette voix est d'autant plus forte qu'elle émane de la Société des Concerts. Parce que ? parce que la Société des Concerts a 86 ans d'existence, ce qui lui donne la grâce avertie des vieilles gens, parce qu'elle se cramponne à un local, qui n'est pas un théâtre loué à l'heure ou à la petite semaine, ni une galerie moderne plafonnée de lumière, mais cette menue, spirituelle et bienveillante salle du vieux Conservatoire, aussi sacrée que la Coupole de l'Institut, et surtout parce que ce serait un truisme que de réaffirmer l'excellence de l'orchestre de la société, de ses chœurs et de son chef, M. Messager.

Et c'est pourquoi le premier concert de la saison avec un programme presque exclusivement français et ces noms : Saint-Saëns, Chausson, Fauré, Berlioz, obtint l'approbation unanime et prévint tout de suite l'auditeur ou le critique des intentions de celui qui " mène le jeu ", rue du Faubourg Poissonnière.

J'ai dit presque exclusivement français : je ne saurais négliger une incursion dans le temple Beethovenien.

Il faut adorer les temples : il faut y entrer le front bas et les mains paisibles, en vénérer les coins les plus sombres : l'atmosphère d'une cathédrale tient du prodige comme la pensée d'un génie : à fouiller les replis de cette pensée comme à scruter les profondeurs de cette cathédrale on éprouve de grandes joies, de glorieuses surprises : les vitraux sont étrangement nuancés dans les chapelles de l'abside : l'odeur des siècles est plus précieuse dans la crypte. Mais comme il faut se défier de certains autels consacrés à des saints à succès : Antoine ou Expédit ; la renommée y conduit la masse des fidèles qui s'ébroue d'admiration ; le cicerone indique d'un geste autoritaire les innombrables ex-votos accrochés au mur par des demandeurs exaucés; il couvre même souvent le saint d'un manteau que dans un excès de zèle un adorateur lui broda. Si nous ne pouvons ou voulons découvrir le coin qui dissimule une lueur ou une forme imprévues, restons dans la grande nef où monte la symphonie des voûtes et des colonnes.

M. A. Rivarde a posé un nouvel ex-voto dans la chapelle vouée au concerto pour violon de Beethoven.

Jean Laporte.

Concerts divers

La vulgarisation intensive de la musique, le développement croissant de l'appétit des concerts dans notre société contemporaine sont des progrès dont nous commençons à payer la rançon. Certes nous consommons aujourd'hui une quantité prodigieuse de doubles croches et nos salles d'auditions sont toujours pleines mais cette boulimie est devenue peu à peu un instinct banal qui s'exerce sans réflexion, un besoin vulgaire et inconscient que nous satisfaisons sans discernement. Nous avalons notre musique quotidienne comme notre pain quotidien, sans plaisir, sans même nous en apercevoir ; ce n'est plus pour nous une délicate et rare friandise. Aussi nos fournisseurs ne se donnent-ils plus la peine inutile de parer ingénieusement la marchandise qu'ils nous offrent et de varier leurs livraisons.

Dès le début de cette saison la pauvreté d'imagination et la nonchalance des organisateurs reprennent leurs droits. On vit sur le répertoire, on renouvelle les mêmes effets, on tourne les mêmes pages. Et le public se déclare satisfait de pouvoir s'ébrouer et applaudir aux mêmes endroits. Combien de temps dureront cette somnolence et cette béate indulgence ? Qui nous réveillera de cette torpeur ? L'avenir nous le dira mais cet avenir-là semble assez lointain.

En attendant enregistrons le présent. L'Association des **Concerts Hasselmans** emplit le Trocadéro d'harmonies wagnériennes et beethoveniennes. La **Société Philarmonique** rallume dans son ciel les étoiles que M. Viviani croyait avoir éteintes : le quatuor Capet, Moritz Rosenthal, Wurmser, Vecsei, Fritz Kreisler et Mme Durigo accourent à l'appel de l'astronome Rey qui, des fenêtres de la salle Gaveau, braque sur le firmament européen un puissant télescope. La **Société Bach** donne une belle interprétation de la Passion selon St Jean et sa sœur, la **Société Hændel** se prosterne devant le Messie. Le **Salon des Musiciens** accroche à sa cimaise trois cadres où sourient les visages de Léon Moreau, Roger de Francmesuil et Louis Duttenhofer, bien connus des habitués du Salon de l'Indépendante. Mme Brejean-Silver y récolte des ovations dans une œuvre d'Amirian et l'on y fête avec attendrissement la chère mémoire de Massenet. Les **Soirées** et les **Matinées d'Art** se consacrent à Chopin, à Schumann et à Beethoven. La **Schola** fête la trinité des Bach.

Les **quatuors**, l'archet haut, attaquent vigoureusement leurs seize cordes. C'est Parent qui rend hommage à Brahms, à Magnard, à d'Indy, à Chausson, à Debussy, à Lekeu, à Turina, à Paul Dupin, à Franck et à sa propre inspiration. C'est Sangra qui, assisté d'Antoinette Veluard, bat tous les records de vitesse, de durée, de résistance, d'endurance, de poids et de nombre. C'est Junnemann qui réunit Haydn, Mozart et Beethoven en un raccourci instructif et c'est la phalange hongroise de Waldbauer présentée par Calvoceressi à l'Ecole des Hautes Etudes sociales et jouant avec âme du Nicolas Radnaï et du Béla Bartok. Quelques jours plus tard, cet admirable groupe nous donnait une interprétation du Quatuor de Debussy absolument stupéfiante de goût et de clairvoyance.

Les pianistes n'en sont pas encore venus aux mains. MM. **Lemberg, Max Behrens, Harold Bauer** et **Lhévinne** sont à peu près seuls à défendre le bon renom de la corporation. Peu de violonistes également ; c'est à peine si Mlles **Wilt, Bernin** et M. **Marsick** osent émouvoir les chanterelles devant un public respecteux et attentif.

Les chanteurs y mettent moins de discrétion. Le baryton **Louis Aerts** mobilise quatre fois de suite les afficheurs. Il a d'ailleurs le tact de s'entourer d'une excellente compagnie où culmine le pur soprano de **Madeleine Bonnard.** M. **Seagle** tente une importation des méthodes vocales américaines appliquées au lied français. Mme **Clara Butt,** cantatrice

anglaise, n'a pas voulu laisser *at home* les œuvres qui lui valent chez ses compatriotes un succès toujours nouveau; ce trait de patriotisme est diversement apprécié. Mme **Nikitina**, plus sagement internationaliste, passe de Moussorgsky à Schubert, de César Cui à Chausson, de Gretchaninow à Binenbaum et de Borodine à Debussy. Son succès est triomphal. Mlle **Thebaudt** donne un récital qui part du *bel canto* pour aboutir au lied contemporain et ne faiblit pas au cours de ce long voyage.

Enfin quelques compositeurs, partisans de l'action directe, et estimant que l'on n'est jamais bien servi que par soi-même, invitent le public à venir recenser leur bibliothèque. De ce nombre M. **Schlesinger**, mélodiste abondant et ingénu et l'ineffable **Emanuel Moor**, toujours fécond, toujours olympien, toujours passionnément défendu par l'excellent Maurice Dumesnil. Ces expositions officielles doivent être encouragées. Il est bon que les auditeurs puissent ainsi prendre connaissance en une soirée du bagage complet d'un artiste et se faire une idée plus juste de sa personnalité d'après l'ensemble de sa production. L'épreuve est loyale comme une exposition de peinture : en sortant d'un tel concert on peut au moins, en connaissance de cause, dire au musicien un affectueux au revoir on prendra définitivement congé de lui. Voilà qui simplifie singulièrement notre existence !

G. K.

Province

Lentement, paresseusement, la musique arrachée à son sommeil estival, s'étire et s'éveille. Les violons départementaux s'accordent, les barytons provençaux cherchent leur creux et les ténors gascons fourbissent leur contre-ut de poitrine. Les théâtres lyriques ont repris *Faust* et annoncent *Mignon* et les associations symphoniques travaillent les *Symphonies* de Beethoven et l'ouverture de *Tannhauser*. La vie recommence. **Lyon** n'apporte pas à la création de Don Quichotte la ferveur escomptée par la "Société des Amis de Massenet", mais réserve à Mlle Vallandri un succès flatteur. L'on n'ignore pas, en effet qu'au tribunal de la gloire, Paris représente la juridiction de première instance, Marseille, la procédure d'appel et Lyon la cour de cassation. Mlle Vallandri n'a donc plus rien à attendre de la justice humaine. M. Witkowski revèle à la fois une *symphonie* de Gédalge et le Prélude à l'*Après-midi d'un Faune*, affirmant ainsi un éclectisme aveuglant. Mlle Janssen, idole des lyonnais wagnériens, fanatise ses admirateurs par son admirable interprétation des *Rêves* et de la *Mort d'Yseult*. Mmes Caratozzolo, Allard et Mlle Blanche Selva viennent défendre les dernières œuvres de Beethoven contre un public un peu méfiant. L'orchestre symphonique de **Clermont-Ferrand** prend la parole. Méhul, Hændel, Schubert, Brahms et le nouvel immortel Gustave Charpentier font les frais de la première séance. En même temps un violoniste de treize ans, Charles Sommer, affirme une virtuosité et un sentiment très remarquables. M. Soulacroup, l'habile chef-d'orchestre s'applaudit de cette révélation et le public applaudit à son tour M. Soulacroup. Champ-clos des capellmeister, **Angers** se livre à son passe-temps favori qui consiste à comparer les performances des divers recordman de la baguette se succédant au pupitre. M. Jean Gay se mesure avec l'ombre de Rhené-Bâton sur le ring qu'entoure une foule attentive. Les paris sont ouverts. Les premiers rounds sont douteux mais les brillants uppercuts de *Shéhérazade* et des *Steppes* de Borodine permettent au nouveau venu de marquer quelques points avec maestria. Le public acclame son nouveau champion. Cependant, Mme Mariano Bagnoli ouvre brillamment ses cours et Guy Ropartz, suivi de son compatriote Pollain fait apprécier la belle construction cyclique de sa *Quatrième Symphonie* — cyclisme démontable en quatre morceaux,

modèle portatif de campagne — et la douloureuse nostalgie de son *Pays*. Couvert de gloire, il regagne **Nancy** où l'attendent ses brillants concerts de la salle Victor Poirel. Florent Schmitt y représente dignement avec sa sauvage et somptueuse *Tragédie de Salomé*, l'école contemporaine au milieu des effigies respectables des défenseurs d'un glorieux passé rangés en cercle autour du jeune auteur du Psaume XLVI. Grâce à l'amicale propagande d'Edouard Perrin, Schmitt, d'ailleurs, fait également à **Montpellier** des ravages dans le cœur des mélomanes. L'actif et dévoué P. Coulet dirige brillamment la Société Charles Bordes et y défend la cause de l'art moderne. Par ses soins de très beaux concerts ont été organisés ; on y entendit avec émerveillement les *Chansons* à quatre voix de Debussy. Quelques étoiles filantes jettent un fugitif éclat sur " lou Clapas " : hier Mme Marié de Lisle, MM. Marx-Goldschmitt, Frœlich, Spalding, David Blitz, demain Alfred Cortot. Enfin Crocé-Spinelli attire à **Toulouse** Mme Roger Miclos-Battaille et lui fait exécuter une *Fantaisie* de Liszt et les *Etudes Symphoniques* de Schumann au Conservatoire. Lui-même se couvre de gloire dans une brillante interprétation de *Thamar*. Les toulousains semblent goûter médiocrement les hardiesses de Balakirew mais leur châtiment sera prompt et terrible : le théâtre du Capitole — que son nom incline à l'indulgence envers certains volatiles dont il attend le salut — prépare un perchoir à l'*Aigle* de M. Nougués ! Tout se paie, ô toulousains ! L'heure de l'expiation va sonner !

Belgique

LE CHANT DE LA CLOCHE A BRUXELLES
(SOUVENIRS)

C'est par fragments que l'œuvre de Vincent d'Indy fut révélée à Bruxelles : au piano, d'abord, puis avec un orchestre réduit, aux concerts de la *Libre Esthétique*, dont le secrétaire M. Octave Maus a tant fait pour la divulgation de la musique française d'avant garde. Les premiers essais d'exécution ne nous en offrant, à la vérité, qu'une idée forcément très imparfaite, le *Chant de la Cloche* ne nous séduisit guère. *Nous*, c'est-à-dire, les " Jeunes " d'alors, férus du wagnérisme, nourris des grandes épopées germaniques, gavés des sonorités consistantes et grasses de l'orchestre wagnérien. Les œuvres de d'Indy nous plaisaient assez par le choix du sujet (pensez donc : du Schiller !), mais elles nous satisfaisaient mal sous le rapport des harmonies. Celles-ci nous apparaissaient crues, parsemées de modulations dures. L'orchestre sonnait, à notre avis, aigrement. Le *Rêve* de Bruneau, qui venait de triompher à la *Monnaie*, ne nous avait pas préparés (encore qu'il fût bourré d'incontestables grincements harmoniques et orchestraux) à la musique infiniment subtile du *Chant de la Cloche*, et d'autres pages d'*indystes* qui défrayaient abondamment les programmes de la *Libre Esthétique*, au temps dont nous parlons.

Il y avait toutefois parmi les derniers venus, un jeune compositeur, Guillaume Lekeu, dont la face fiévreuse, aux yeux injectés, exultait à l'audition de l'œuvre de son Maître. Il avait travaillé, en effet, à Paris, sous la direction de Vincent d'Indy, et il vantait sa science, sa délicatesse d'invention, sa profondeur d'idées... Il le comparait volontiers à Mozart. Lekeu fut très écouté. Il arrivait de la " grande ville " ! Et puis, tout ce qu'il disait avait l'accent de la certitude, de la conviction. Son verbe enthousiaste faisait flotter comme un encens dans l'air. Les compatriotes de Lekeu, j'entends : ses " concitoyens " verviétois, acceptaient ses paroles ainsi qu'un Evangile. Leur exubérance finit par convaincre de l'excellence de cette rhétorique musicale nouvelle, dont nous n'apercevions pas toujours la véritable raison d'être.

Mais nous disions donc que le *Chant de la Cloche* ne nous "emballa" point du premier coup. Nous ressentîmes toutefois pour cette musique un grand respect — celui qui va aux œuvres fortement pensées, et fortement réalisées aux œuvres sincères, aux *œuvres* enfin, à quelque tendance qu'elles appartiennent.

Une nouvelle exécution, complète celle-là, se fit aux *Artistes musiciens*, sous la direction de M. Ph. Flon. Ce titre désignait une association de musiciens d'orchestre, ayant constitué une caisse de secours et de retraite, dissoute depuis. Elle organisait chaque année 1 ou 2 concerts au bénéfice de ces caisses. Les études du *Chant de la Cloche* furent gravement entravées par les dissentions politiques de l'époque, dissentions qui entraînèrent des échauffourées violentes, au cours desquelles — par une étrange ironie — les admirateurs mêmes de Vincent d'Indy se virent contraints de se battre entre eux. L'audition, bien entendu, se ressentit de cet état de choses, et d'esprits. Je me souviens du médiocre effet de l'*Incendie*, par exemple, qui est aujourd'hui l'un des *clous* de la partition. Il est certain qu'une bonne moitié des choristes ne chantaient point. Le dessin ondulé, persistant des violons m'apparut d'une désolante minceur. Et le succès fut d'estime, sans plus.

Enfin, après longtemps, près de 20 années, voici que le *Chant de la Cloche* nous revient, et triomphe ! Faut-il attribuer ce triomphe à la mise en scène ? Certes elle est fort habile et répond tout à fait aux goûts du public bruxellois qui, j'ai pu souvent le constater, a l'œil plus sensible que l'oreille : il est plus peintre que musicien ! Mais il n'y a pas que les magnificences et l'animation de la mise en scène. Il y a surtout ceci : c'est que, depuis 1890, le public et les exécutants se sont renouvelés. Le beau temps du wagnérisme est fini, les musiciens d'avant-garde ne jurent plus que par Debussy ou Ravel, en France, et en Allemagne, par Strauss ou Malher. Vincent d'Indy est classé ; bien mieux, il est "classique". De ses audaces d'écriture qui nous semblaient des bravades géniales en 1890, plus personne ne s'offusque, sinon quelques vieux obstinés qui ont survécu à l'ère héroïque.

Le *Chant de la Cloche* a donc trouvé le grand succès. On a goûté l'animation et la variété des tableaux. Parmi ceux-ci, le *baptême* est une belle page, calme et tendre, qui dut, charmer le bon "père Franck". On y retrouve les inflexions mélodiques et harmoniques chères au rénovateur de la musique de chambre en France. Un autre tableau délicieux est l'*Amour*, tout en douce grisaille, — chaste rêverie au clair de lune. Certains épisodes ont de l'humour : la *Kermesse ;* où sont animés d'un réel souffle dramatique : l'*Incendie*. Malgré leur âge, ces pages là sont encore solides. Par la forme, elles s'apparentent de très près aux procédés wagnériens, voire meyerbeeriens. Toutefois, à part peut-être le défilé des corporations dans la *Kermesse*, rien ne rappelle absolument ces "ancêtres". L'effet est gros, il frise le conventionnel sans y trébucher, et s'en dégage tout à fait par une foule de détails amusants, encore aujourd'hui de fort bon aloi.

Si l'on examine plus attentivement le plan que s'est tracé l'auteur dans le *Chant de la Cloche*, on y découvre une parfaite entente de la construction scénique wagnérienne : grandes scènes en crescendo, régies par des alternances tonales établies et surtout par des motifs conducteurs. Seule, la scène du *Baptême* fait exception : elle rappelle davantage, je l'ai déjà dit, la facture franckiste. Quant au tableau de l'*Amour*, il appartient tout entier, sans conteste, à Vincent d'Indy lui-même. Le compositeur s'écriait récemment "L'Esthétique allemande ? j'en suis bien revenu !" Si l'influence de cette esthétique est visible dans le *Chant de la Cloche* et dans plus d'une œuvre de la même date (*Wallenstein*, *La Forêt enchantée*, *Schumaniana*,) — la préoccupation était générale, alors, de s'inspirer de données allemandes : (*Le Chasseur Maudit*, de C. Franck, *Lénore* de Duparc) — elle ne fut jamais bien profonde. Emprunter aux Allemands leurs données poétiques ne suffit pas pour que l'on puisse parler d'art allemand. Le tableau de l'*Amour*, dans le *Chant de la Cloche* en était donc déjà "revenu", au moins autant que les œuvres subséquentes...

PAUL GILSON.

Etranger

LETTRE DE LONDRES

CONCERTS.

Les " Promenade-Concerts " du Queen's Hall ont organisé cette année une saison assez intéressante. Les programmes cependant ne nous révélèrent que peu de nouveautés. Parmi celles-ci un Concerto pour violon de Coleridge Taylor (dont la mort récente est certainement une grande perte pour la musique anglaise) qui contient un allegro vigoureux, un andante plein de charme et un final quelque peu longuet ; un remarquable poème symphonique de Mme Poldouski (Lady Dean Paul) " *Une Nuit sur une île près la côte d'Ecosse* ", descriptif, mystérieux, plein d'atmosphère et délicatement orchestrée ; et trois *Celtic Sketches* de M. E. L. Bainton d'une facture intéressante et d'une agréable variété.

Le reste du programme fut consacré comme d'habitude à des fragments de Wagner, de symphonies classiques et modernes, des œuvres de Debussy, Dukas, et autres musiciens contemporains de nationalité différente.

Quelques Recitals et des meilleurs, Casals, Jacques Thibaut, Bauer et quelques autres moins glorieux. M. Liebich annonce une série de matinées consacrées les unes aux compositeurs des XVIIe et XVIIIe siècles, les autres à Severac, Schmitt, Maurice Ravel et Debussy.

* * *

ENCORE L'OPÉRA.

Il ne semble pas que, à Londres du moins, la Fortune favorise les audacieux ; car si quelqu'un montra jamais de l'audace — pour ne pas dire plus, ce fut bien M. Oscar Hammerstein fondateur et ex-directeur du London Opéra House. On le prévint pourtant assez, cet Américain entreprenant, qu'il ne réussirait pas à attirer le public anglais dont il ignorait et les goûts et les habitudes et les manies et qu'il lui faudrait bientôt fermer les portes, à peine ouvertes, de son théâtre, après y avoir englouti une fortune.

Mais M. Hammerstein ne voulut rien entendre. Il continua de faire bâtir son énorme édifice, il prétendit montrer au public de Londres comment, en Amérique, on monte les opéras et il débuta, l'hiver dernier, par une gaffe naturellement, en choisissant comme pièce d'ouverture une œuvre d'un compositeur inconnu à Londres et dont le sujet même n'eut jamais en Angleterre aucun succès en tant que roman, *Quo Vadis.*

Pour comprendre l'insuccès forcé de la tentative de M. Hammerstein, il faut connaître et comprendre le goût musical anglais, et, avant d'arriver à ce résultat, il faut oublier les articles aimables qui transforment un demi-succès en un triomphe, les " Lettres de Londres " tendancieuses qui dénaturent sur la plus évidente bonne foi la mentalité anglaise ; il faut enfin voir la situation vraiment telle qu'elle est.

Tout d'abord, reconnaissons le, au concert comme au théâtre, le public anglais n'aime pas la musique française moderne, pas plus d'ailleurs qu'il n'aime la musique des compositeurs britanniques ; une infime minorité peut apprécier au Queen's Hall les œuvres de Berlioz, de Vincent d'Indy et de Dukas ; une certaine partie de ce public peut hurler d'enthousiasme, du haut de la galerie de Covent Garden, aux représentations de *Pelléas et Mélisande* ou de *Louise ;* ni ces applaudissements ni ces cris ne résument l'opinion du vrai public anglais. Car il ne s'est même pas dérangé ce vrai public, et n'a pas même eu la curiosité de venir entendre

ces œuvres nouvelles pour lui. En effet, le public anglais résolument conservateur, peu curieux et craintif ne tient nullement à entendre des nouveautés qui l'effarent et dont il ne sait que penser, jusqu'au jour où, dans peut-être dix ans d'ici, les journaux l'auront convaincu que *Pelléas* par exemple est ausssi intéressant que la *Bohème* ou *Rigoletto*. Jusqu'à ce jour, *Pelléas* et *Louise*, les deux seules œuvres françaises qui aient, ces dernières années, obtenu un vrai succès artistique, continueront d'être jouées trois ou quatre fois par an devant des salles composées de spectateurs (ils ne se renouvellent guère et l'on voit les mêmes personnes à chaque représentation) dont l'accueil enthousiaste peut donner un instant, à un étranger, l'illusion du gros succès populaire.

Evidemment, M. Hammerstein, Américain, ignorait tout de Londres ; mais les directeurs de Covent Garden, bien avisés, se gardèrent toujours, eux, de monter des nouveautés et chaque saison nous ramène régulièrement les mêmes drames lyriques Wagnériens et les éternels opéras italiens chers à la foule. Que M. Hammerstein ne s'étonne donc pas, en des interviews amers publiés actuellement dans les journaux américains, de l'indifférence du public à propos de *Quo Vadis* et des œuvres complètes de Massenet (qui n'obtint jamais même avec *Manon* et Miss Mary Garden aucun succès à Londres).

Le jour où le London Opéra House afficha *Rigoletto* et la *Traviata* il y eut cependant un peu plus de monde dans la salle. Pas assez cependant au gré du directeur qui, une fois encore, ne comprit plus ce que le public anglais veut.

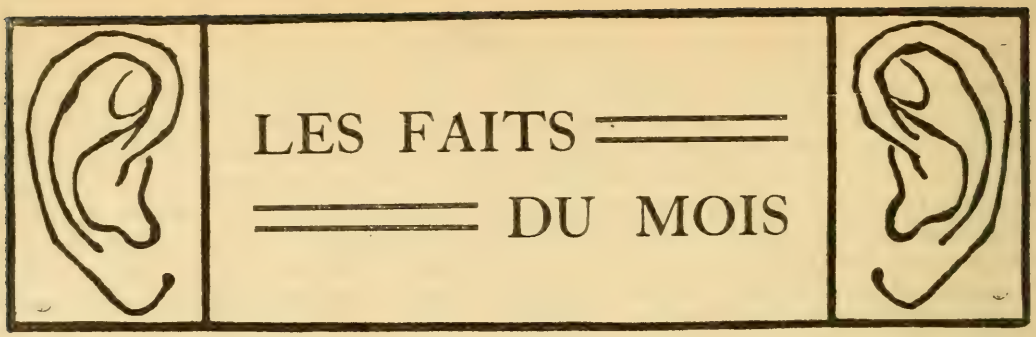
C'est pourtant bien simple. Tout d'abord M. Hammerstein ne nous offrit point des interprétations aussi parfaites que les directeurs de Covent Garden. A des noms d'étoiles cosmopolites telles que Mmes Melba, Tetrazzini, MM. Sammarco, Anselmi, Van Roy, il opposa des noms de chanteurs excellents mais moins glorieux. Il nous offrit de bonnes petites représentations d'ensemble, c'est-à-dire justement ce qu'il ne faut pas dans un pays qui pousse jusqu'à la manie le culte de l'étoile.

Enfin il y a autre chose, et c'est plus grave. Covent Garden est une tradition mondaine tandis que le London Opera House ne fut jamais qu'une tentative — commerciale ou artistique, peu importe. Et c'est contre cela surtout que M. Hammerstein a eu à lutter. A Covent Garden les " gens chics " et même les gens du monde ont leurs fauteuils et leurs habitudes, les loges leurs titulaires titrés ; les abonnés s'y rencontrent, au cours de la saison, après-dîner. C'est en somme le dernier salon où l'on cause, et quelquefois fort bruyamment. La Cour s'y montre fréquemment. C'est le " Royal Opera " enfin où il faut être vu certains soirs par semaine ; et du haut de l'amphithéâtre, la Ville et la Baulieue viennent contempler avec respect et admiration la belle société qui s'y exhibe et bavarde tout le long des actes.

Que pouvait M. Hammerstein contre ces traditions mondaines et cet éclat sans pareil ? Et que ne lui a-t-on fait comprendre l'horreur de la situation sans issue dans laquelle il se débattit pendant plusieurs mois ? En pleine saison ces abonnés illustres restent fidèles à Covent Garden, en hiver ils sont à St Moritz, sur la Riviera, en Egypte, dans leurs terres, partout excepté au London Opera House ! C'est pourquoi M. Hammerstein, après avoir exhalé des plaintes amères et empreintes de rancune a dû se décider à fermer son théâtre.

Et voici maintenant que les musiciens anglais tâchent d'ouvrir une souscription dont le montant servirait à acquérir l'opéra de M. Hammerstein pour le convertir en Opéra National permanent. Des compositeurs tels que Sir Fréderick Bridge, Sir Fréderick Cowen, Sir Alexander Mackenzie, Sir Charles V. Stanford, M. Edward German et M. Landen Ronald sont à la tête de ce mouvement. Réussiront-ils à secouer l'apathie du public et à convaincre la nation anglaise de l'utilité et des chances de leur entreprise ?...

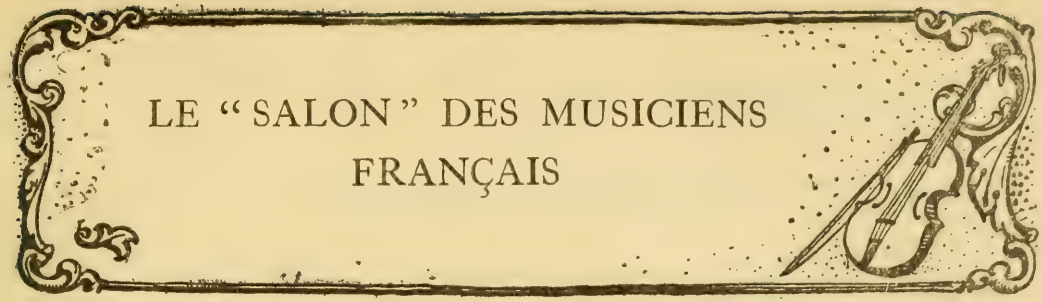
X. Marcel Boulestin.



10 NOVEMBRE AU 10 DECEMBRE

Deux débuts dans la critique musicale : MM. Gallon et Félix Leroux, chefs de service à l'Opéra, confient à un journaliste que " Fervaal est le monument le plus considérable que l'on ait produit dans la musique dramatique durant ces trente dernières années ". En entendant ces énergiques déclarations, les compositeurs que n'a pas encore atteints la prescription trentenaire échangent des regards noirs. ❧ *Au nom de la Convention de Berne — qui berne-t-on ici ? — et la devise bernsteinienne " Après moi " le directeur de l'Opéra monégasque prend hypothèque sur Parsifal malgré les protestations véhémentes des créanciers privilégiés. Pendant ces discussions le jeune Julien s'enfuit et va demander asile à M. Albert Carré.* ❧ *Sous toutes réserves : M. Henri Cain, immobilisé par ordre de la Faculté, aurait passé un mois entier sans écrire un livret d'opéra. Nous ne saurions accueillir qu'avec la plus extrême circonspection une information aussi invraisemblable.* ❧ *L'école des chefs-d'orchestre. Il a été récemment question de placer sur le pupitre de chaque instrumentiste une partition d'orchestre. Par bonheur, quelques jours après, on s'aperçut que le chef d'orchestre d'un de nos théâtres lyriques dirigeait ses représentations sur une partition de piano. L'équilibre est ainsi rétabli.* ❧ *Une série noire à la Schola. Plusieurs accidents jettent le trouble dans le laborieux établissement de la rue Saint-Jacques : aux ateliers de fonderie un petit canon à l'octave que l'on soumettait aux essais réglementaires, éclate soudain, blessant grièvement les ouvriers ; le même jour, un apprenti inexpérimenté en maniant trop brutalement un contre-point* " qui n'était pas renversable " *le fait exploser n'occasionnant heureusement que des dégâts purement matériels. Enfin, un thème conducteur ayant obtenu sans examen suffisant son " permis de conduire " s'est lancé à une allure désordonnée dans un Scherzo, défonçant les barres de mesure, faussant les clefs et dévastant tout sur son passage. Arrêté au point d'orgue, il a été envoyé au dépôt et sera poursuivi pour excès de vitesse et blessures par imprudence.* ❧ *Dépopulation : nous apprenons avec une patriotique tristesse que dans le sixième cours trois cellules de sonates ont été reconnues impropres à la génération.* ❧ *M. Jean Nouguès interdit à la critique l'accès du théâtre où il vient d'enfermer son Aigle ; seul, le Peuple-de-Paris est invité à passer à la caisse et à prendre des tickets pour défiler devant la cage du royal volatile. A la sortie du square des Arts et Métiers les spectateurs s'affligent de n'avoir pu découvrir ni le métier ni l'art.* ❧ *M. Raoul Gunsbourg vient de traduire dans le sublime dialecte montecarlien les drames lyriques de Wagner qu'il destine à son théâtre : ainsi seront apaisés les mânes de Nietsche qui craignait de voir méconnus dans l'esthétique wagnérienne " les droits de la Méditerranée ".*

SWIFT.



LE "SALON" DES MUSICIENS FRANÇAIS

(*Suite*) [1]

Et huit séances succédèrent à celle-là. La dernière eut lieu le 4 Juin avec le concours très fêté de Théodore Dubois et sous la présidence de Camille Saint-Saëns, dont le public ne se lassa pas d'acclamer la présence, qui voulut bien à son tour gagner l'estrade, s'y faire entendre, et n'en descendit qu'au milieu des applaudissements sans fin d'un public nombreux, à ce point, qu'il fallut refuser l'entrée à plus de trois cents personnes, d'ailleurs fort mécontentes, jurant, mais un peu tard... de venir de meilleure heure une autre fois !

Les résultats de cette saison dépassèrent donc les espérances des plus optimistes, car les frais indispensables furent couverts... Or, pour vivre et durer, il faut toujours compter avec cette question, même lorsque, comme ici, nul ne poursuit un but financièrement intéressé.

Pour assurer ces frais inévitables les *membres du comité* paient une cotisation ; des *membres adhérents* une autre, leur donnant droit à *toutes* les séances d'une saison ; des *membres donateurs* une autre plus significative, en échange d'un plus grand nombre de places. Parmi ces *membres donateurs* les personnalités les plus considérables, S. A. R. Madame la Duchesse de Vendôme, S. A. I. Madame la Comtesse d'Eu, Messieurs les Barons de Rothschild et d'autres voulurent bien, parmi les premiers, consentir à accorder leur appui aux efforts du comité naissant. A ce fonds acquis, vint s'ajouter le prix d'entrée, pour le passant, à chaque séance.

Dès que les recettes dépasseront les dépenses, le comité s'occupera d'employer l'excédant aux frais d'un concert d'orchestre. Il ne dépend donc que du public qu'il en soit donné un ou plusieurs par saison. Si des ressources plus grandes peuvent-être obtenues par les interessés faisant appel à leurs amis, ils n'auront plus, dès lors, à accuser le " malheur des temps " du silence gardé autour de leurs œuvres orchestrales !

* * *

Toujours fidèle à son modèle, le comité du *Salon des musiciens français*, lui aussi — comme le " Salon " des peintres — décerna des récompenses lorsque la bise fut... partie au commencement de Juillet. Des premières, secondes, troisièmes médailles et des mentions furent attribuées aux œuvres du mérite le plus évident, comme à celles qui rencontrèrent le plus chaud accueil auprès du public.

Et si l'on pouvait accuser de quelque présomption un comité s'arrogeant le droit de telles distributions, la joie débordante des lauréats, les remerciements enthousiastes parvenus au secrétariat suffiraient à lui donner raison en prouvant, une fois de plus, que titres et médailles ne sont pas à la veille d'abandonner la place à la pure philosophie !

Croirait-on que l'un des lauréats fit, à ses frais, couler une médaille grand module d'une valeur de trois cents francs dont le bronze porte à l'envers l'effigie de son interprète femme,

[1] Voir le N° de Novembre.

tandis que le revers montre le nom du "Salon", et celui de la récompense, "se relevant en bosse" au milieu des palmes !...

* * *

Tout cela n'est pas, on en conviendra, pour décourager un comité sorti victorieusement des premières difficultés inhérentes à toute entreprise nouvelle ; aussi l'avenir s'annonce-t-il sous d'heureux auspices.

M. Léon Bérard, mis au courant des résultats de la première saison — 76 auteurs interprètés ; plus de 200 œuvres exécutées — veut bien, au cours de celle-ci, mettre la grande SALLE DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE à la disposition du *Salon des musiciens français* de quinzaine en quinzaine, le mardi soir, de Novembre à Mai.

Plus que jamais le comité tiendra à se montrer digne de la confiance de M. le Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts. Dans cette illustre salle, sanctuaire et tabernacle de tant de chefs-d'œuvre, le comité, certes, n'a pas la présomption de ne faire entendre que des chefs-d'œuvre ! Quand ce ne serait que pour continuer, ici encore, à prendre modèle sur le "Salon" des peintres qui, parmi 3000 toiles n'en produit parfois qu'un seul, ou même aucun !

Mais on voudra bien convenir que le meilleur moyen de découvrir une œuvre de valeur est d'en faire entendre beaucoup ou d'en montrer davantage encore ! Or, en ouvrant un débouché aux inconnus, on leur fournit l'occasion de s'affirmer et, cela, sans aucun frais pour eux.

S'ils veulent savoir comment ? Qu'ils s'adressent au secrétariat général, 28, rue Nollet, à Paris, d'où leur seront expédiés tous renseignements demandés.

Tel est le *Salon des musiciens français.*

* * *

Mais, aux résultats obtenus, il faut en ajouter un autre d'une signification plus grande encore. Par son but, le "Salon" se relie, comme une branche à l'arbre même, à tout un ordre d'idées admirablement résumé par la "*Ligue pour la culture française*". Cette ligue qui groupa les esprits les plus éminents de notre temps parmi les sciences, les lettres et les arts, qui attira à elle les personnalités les plus hautes de la société moderne poursuit, sans doute, un but beaucoup plus vaste puisque, ainsi qu'on le sait, elle conseille un programme d'études universitaires auquel le Ministre de l'Instruction publique lui-même semble s'être rallié. Néanmoins, de ces deux titres : *Culture française*, *Musiciens français* naît un lien de parenté qu'il n'est pas long de découvrir, pour peu qu'on prenne la peine d'y songer un moment.

Consulté à ce propos, le Président de la *Ligue pour la culture française*, M. Jean Richepin, n'hésita pas à le reconnaître ; et le pacte d'alliance consenti par lui vient donc élargir la signification du *Salon des musiciens français.*

La manifestation tangible de cette alliance aura lieu au cours de l'hiver dans la grande SALLE DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE où M. Jean Richepin, avec cet art de la parole qu'il possède si admirablement, a promis de venir démontrer la parenté de cet arbre de science, auquel la comparaison de tout-à-l'heure était empruntée, avec la branche que représente la musique et sur laquelle nos compositeurs viendront se poser comme des oiseaux chanteurs dont les voix diverses s'harmoniseront au mot de ralliement résumant l'effort commun aux deux groupes, puisque ce mot est : France !

Pour conclure, souhaitons, qu'à la suite de tels encouragements, il se trouve dans le public un groupe d'amateurs suffisant à faire vivre une œuvre qui répond à leurs propres goûts, en protégeant le talent encore ignoré dans une salle vénérable où ils retrouveront leurs habitudes à l'ombre ancestrale des plus hautes mémoires !

HENRI MARÉCHAL.

Revue de la Presse allemande

ARIANE A NAXOS

Munchner Neueste Nachrichten

Appendice à ARIANE à NAXOS

Le Critique. — Je suis mort ! Je n'en puis plus !

L'Amateur. — Asseyez-vous ici un instant, maître. Le bruit des ovations arrive jusqu'à nous. Entendez-vous ? On ne cesse d'applaudir et de rappeler Strauss, Hofmannsthal et Reinhardt.

Le Critique. — Que m'importe ? Je suis mort, vous dis-je !

L'Amateur. — Vous êtes trop impressionnable et vos nerfs sont surexcités. J'ai passé quant à moi une soirée exquise ; toute l'Europe musicale était dans la salle, c'est le plus beau public qu'on ait jamais vu. Il est vrai que l'œuvre en est digne. En vit-on jamais de semblable ?

Le Critique. — Jamais ! On n'a jamais rien vu de pareil : trois pièces en une seule, une comédie et deux opéras d'un seul coup. Et le tout n'a duré qu'un peu plus de 4 heures. D'abord une heure et demie de comédie coupée d'intermèdes musicaux ; puis un opéra complet, ou mieux deux opéras... coopérants, qui durèrent autant que la comédie. Qui pourrait y résister ? Croyez-moi, les plaisanteries les plus courtes sont les meilleures.

Le Chef d'orchestre. — Qui aurait jamais imaginé que Strauss — dont on connaît le tempérament herculéen — écrirait un jour pour un orchestre de 36 exécutants seulement ! Et quelle musique ! C'est comme une ondée légère et irisée tombant d'un nuage gigantesque. Quel merveilleux travail. C'est la renaissance du style de l'ancien opéra.

Le Critique. — Je crois plutôt que la "simplicité du style noble" et les traits de l'ancien opéra sont parodiés avec une ironie voulue... Mais je reproche une chose à Strauss : c'est d'avoir traité son petit orchestre comme il aurait fait d'un grand. Jamais il n'a eu la douceur du petit orchestre Mozart du Théatre de la Résidence à Munich. Il semble plutôt un grand orchestre étouffé, et manquant de proportions harmoniques. Lorsque dans la 2e Partie, plus forte en couleurs orchestrales, le tempérament fougueux de Strauss reparaît, il semble énervé de ne pouvoir donner plus de force et de sonorités. Vous l'avez vu diriger : ne réclamait-il pas toujours plus de force, jusqu'au crescendo final ?

Le Chef d'orchestre. — Quand je monterai l'ouvrage, je veux avoir tous mes violons dans mon orchestre. Il m'en faut deux ou trois fois autant. La fin de l'œuvre semble d'un autre auteur que le début. C'est la métamorphose de Richard Strauss, après celle de Bacchus d'Ariane et de Zerbinetta !

Le Chanteur. — Oui ; on peut trouver dans Ariane des réminiscences du Rosen Kavalier ou de Salomé. Mais ce charmant petit orchestre lui donne un charme unique. Elle est pour moi comme la floraison délicieuse d'un arbre du Japon en miniature qui garde dans sa petitesse l'exacte proportion de ses branches, de son feuillage et de sa prestance.

Le Critique (songeur). — Ariane, seule peut-être. Mais avec la pièce de Molière, ah non ! mille fois non ! j'en suis sûr maintenant, jamais on n'aurait dû les réunir, non pas tant à cause de la différence des genres qu'en raison du manque d'unité qui compromet l'œuvre entière. Cela ne forme pas un tout, cela n'est pas complet. Et on a l'impression que les deux actes de Molière tuent l'Opéra.

(Sur ces derniers mots *le Compositeur* et *le Poète* sont entrés sans être vus.)

Le Compositeur. — Juge savant et impitoyable, vous dénigrez notre œuvre. Si, si, j'ai tout entendu. Comment fallait-il s'y prendre, selon vous ?

Le Critique. — Maître, mon rôle n'est pas de vous infliger des conseils ; ce jeu serait trop dangereux. Mais je veux vous rappeler cette phrase de votre merveilleux quintette "le cœur souvent ne se comprend pas soi-même", et l'appliquer à votre œuvre. Il semble bien qu'en poursuivant la réalisation de deux choses si différentes dans votre génial labeur, votre cœur ne se soit pas compris soi-même. Et si vous voulez toute ma pensée, ayez le courage d'abandonner cette dualité nuisible, afin de faire œuvre vivante au lieu de dépenser votre talent sur un livret qu'il n'est pas possible de faire vivre jamais.

(*Le Poète* donne des signes d'impatience.)

Le Critique (poursuivant). — J'espère qu'un jour nous entendrons séparément le Bourgeois gentilhomme et Ariane à Naxos, j'espère aussi que nous ne verrons plus l'envers du théatre sur la scène, erreur que tout le talent de Ernst Stern et de Max Reinhardt n'ont pu atténuer. Ainsi nous pourrons prendre à l'une et à l'autre pièce un plaisir non pas simultané mais successif.

Qu'en pensez-vous, cher maître ?

RIDEAU.

ALEXANDRE DILMANN.

Die Zeitung

La conception même de l'œuvre — mélange d'opéra, de ballet, de pantomime et de comédie — en fait une chose étrangement hybride. De plus il y a une telle différence entre les conceptions scéniques de l'époque de Molière et la musique moderne que la réunion de deux choses si dissemblables n'allait pas sans danger, tant pour l'une que pour l'autre.

Comment Hofmannsthal en a-t-il usé avec Molière ? Il a condensé en 2 les 5 actes du "Bourgeois gentilhomme" laissant délibérément de côté plusieurs passages très importants, comme la scène des turqueries et l'intrigue amoureuse et ne conservant que le classique Jourdain, type du parvenu bouffi d'orgueil. singeant lourdement les "gens de qualité" mécène obtus et sans élégance, C'est là évidemment le centre de toute la pièce, mais convenait-il, comme l'a fait Hofmannsthal, d'insister aussi longuement et aussi lourdement sur la sottise du personnage au point de fatiguer le public par de continuelles redites ?

Ce n'est qu'à la fin de cette comédie qu'apparaît l'Opéra *Ariane à Naxos* et une sorte de divertissement donné à ses hôtes par M. Jourdain — et qui est dans la pensée des auteurs le couronnement de l'œuvre entière. Par suite d'une étrange fantaisie du maître de maison, divertissement et opéra devront être exécutés simultanément. On imagine aisément la stupéfaction et l'hésitation des acteurs ; mais l'ordre est formel et "Ariane" est jouée en même temps que le divertissement comique et sans cesse

entrecoupée et troublée par les pitreries et les arlequinades de celui-ci.

Tel était dans sa dualité, le sujet compliqué choisi par R. Strauss. Il y a déployé toutes les ressources de sa technique éminente. Il nous présente l'inconsolable Ariane chantant des hymnes de deuil, brusquement interrompus par une danse de clown des plus burlesques, puis s'élève à la fin aux plus hauts sommets de la passion en nous décrivant ses amours. Cet essai de caricature musicale, cet humour sur les anciennes formes musicales est, — il faut bien en convenir — absolument manqué. Il est d'abord interminablement long et d'une recherche si contournée qu'il est pénible à l'excès pour l'auditeur de suivre les intentions de cette musique obscure et pour ainsi dire inorganique.

Il y a longtemps que l'on discute sur le "petit orchestre", celui de Strauss se compose de 36 exécutants. Les "Cordes" dominent (16 instruments : 6 violons, 4 altos, 4 violoncelles et 2 contrebasses) et l'auteur en tire des effets de sonorité souvent intéressants, bien que parfois les violons dominent et couvrent les contrebasses, l'emploi du piano est d'un grand charme et contribue à la fusion des sons.

Mais, tout bien considéré, le génie de Strauss ne s'accommodera jamais que d'un grand orchestre ; trop souvent il veut forcer les effets de son petit orchestre au point de lui donner l'ampleur d'un orchestre wagnérien. Sans doute il peut à loisir déployer son talent dans les 2 actes comiques qui précèdent l'opéra où chaque plaisanterie est soulignée par la musique et commentée spirituellement par l'orchestre. Mais toute cette débauche d'esprit et d'ironie jusque dans les moindres détails feront-ils de l'œuvre une chose durable ? Je ne le crois pas ; l'opéra s'accommode mal du style burlesque de la Comédie de Molière. De plus l'action d'Ariane, aussi peu dramatique que possible, ne saurait produire sur l'auditeur une impression profonde, — ni même forcer son attention.

Kolnische Volks-Zeitung

Maintenant que le tumulte s'apaise et que le silence se fait sur cette bruyante première, on commence à se ressaisir et à examiner avec plus de sang-froid ce "brillant succès". Et il faut bien en convenir maintenant, il ne reste de tous ces cris d'enthousiasme et de cette profusion de louanges qu'une profonde désillusion...

. . . . . .

Un mot amusant de Richard Strauss pendant une répétition : voyant ses interprètes féminines s'efforcer de rendre leur rôle vivant et de le "jouer" de leur mieux, il leur adressa cette réprimande inattendue : "je vous en prie, mesdames, il ne peut être question ici que du chant ; il s'agit d'un opéra et d'un opéra du temps de Molière : n'oubliez pas que "jouer l'opéra" est une erreur scandaleuse (ein Unfug) exclusivement contemporaine..."

Ce mot — authentique — surprendra sans doute nos metteurs en scène modernes qui s'efforcent louablement d'animer et de rendre toujours plus vivant l'opéra contemporain. Strauss a-t-il parlé sérieusement ? Ou doit-on voir seulement dans ses paroles un effet de l'énervement des répétitions ?...

Berliner Tageblatt

...Cette œuvre manque totalement de plan et de construction ; aucune proportion n'est observée, certains passages de Molière sont développés avec excès ; d'autres sont supprimés. De plus nombre de plaisanteries drôles du temps de Molière sont aujourd'hui à peine intelligibles. Enfin l'opéra est mal relié à la Comédie qui le précède et l'intérêt du spectacle en est très diminué...

Taglische Rundschau

...On dit qu'au dernier moment on a fait encore des coupures. Le duo du 1er Acte est "tombé à plat" de même que la scène des comédiens qui précède l'opéra. Ce ne fut pas pour donner de l'assurance à la suite et une catastrophe ne fut évitée, dans la grande scène de Zerbinette, que grâce à la grande expérience de la scène de la charmante Mademoiselle Siems...

L'Édition Musicale

[1] Hamelle [2] Demets [3] Senart & Roudanez [4] Pabst à Leipzig
[5] Durand [6] Rozsavolghyi [7] Janin à Lyon [8] Lemoine
[9] Mathot [10] Leduc

PIANO. — Quel arrivage, juste ciel ! MM. les éditeurs ont-ils juré de rendre déjà trop petit notre nouveau local ! L'envoi de la maison Durand mesure au moins un mètre cube ; quant à celui de M. Demets, il fausserait toutes les balances ; sans tenir compte de quelques petits colis isolés qui nous viennent du fin fond de l'Espagne ou de la Hongrie. Reconnaissons-le de bonne grâce, la plupart des œuvres reçues mériteraient mieux que la simple mention à laquelle je devrai me borner ; elles attestent en général du sérieux, de la hauteur et un parfait mépris du succès pécuniaire qui nous les rend tout de suite sympathiques. Les unes, sans être le moins du monde rétrogrades, participent pourtant d'un style et d'une esthétique qui ont déjà fait leurs preuves : ce sont : de **Paul Lacombe,** *Douze petits Préludes* [1], un *Aria* et une *Sarabande* [1] ; de **Paul Bazelaire,** un *Prélude* et une *Fugue* [2], un *Lied* [2] dont il nous faut signaler la très jolie ligne mélodique, et une *Ballade* [2] un peu grandiloquente, mais ne manquant pas d'envolée. Les autres, résolument novatrices, s'affilient plutôt à l'école Debussyste, tantôt par de simples coïncidences mélodiques, comme cette *Redowa Chromatique*, de **Paul Hillemacher** [3] qui débute exactement comme l'Après-midi d'un Faune, tantôt par une assimilation totale des procédés impressionnistes, comme les *poëmes intimes* de **Jean Cras** [2], cinq pièces très intéressantes, très pianistiques, que nous entendrons certainement jouer cet hiver, ou comme la deuxième série des *Horizons* de **R. Bardac** [2]. Notons par ailleurs une influence qui nous paraît prépondérante, elle aussi, celle de M. Satie. M. Satie connaît à présent toutes les gloires : voyez le N° 2 des *Mirages* [4] de **Luiz de Freitas Branco** ; et les *Nénuphars Crépusculaires* d'**Inghelbrecht** [3]. Ne sommes-nous pas tout à fait proches de ces Gymnopédies, qui faisaient encore crier au scandale il y a deux ou trois ans ?.....

D'une nation à l'autre au contraire, peu de nuances bien marquées ; d'où nous vient M. **Marcel Granjany** [5] avec ses trois pièces, *Arabesque*, *Pastorale* et *Impromptu*, un peu inconsistantes, mais d'une jolie couleur, aérienne et vaporeuse ? D'où nous vient M. **Vilmos Geza Zagon,** avec son *Idylle*, sa *Danse des Faunes* et son *Elégie ?* [6] De Hongrie, si j'en crois cette étonnante verdeur, et cette audace outrecuidante du dessin et de l'harmonie. Enfin, M. **Swan Henessy,** qui a dû voir le jour fort loin de l'Espagne, se plaît à dérouter son monde en composant des *Gitaneries* [2], qu'il dédie à de belles Andalouses. Même imprévu dans ses *Valses Caprices* [2], petit recueil de danses de caractère, qui ne feront jamais danser personne. De haute fantaisie aussi, les *Crépuscules* de **Charles Bredon** [2], pages enfantines qui s'inspirent de nos vieux contes de fées.

Senart & Roudanez. — Ces morceaux appartiennent au premier Fascicule de la nouvelle publication de MM. Senart & Roudanez, "La Musique Contemporaine". Cette anthologie d'œuvres vocales et instrumentales des meilleurs maîtres, a entre autres mérites, celui de mettre la musique moderne à la portée de toutes les bourses ; elle constitue une entreprise analogue à celle des grandes maisons comme Peters ou Litolff avec leurs éditions classiques. Nous ne saurions trop applaudir en voyant se combler ainsi une lacune que nous avions souvent déplorée dans l'édition musicale française.

Revenons à des œuvres plus sérieuses encore. Toute une série de publications rentrent dans le cadre de la pédagogie, ou de la vulgarisation moyenne : les *Chefs-d'œuvre du Piano*, 5 cahiers gradués publiés par M. **Pierre Servel** [7], les noms des grands maîtres classiques y voisinent avec ceux de Lœillet, de Dandrieu et de Zipoli ; c'est l'intrusion, fort avantageuse, de la musicologie, dans le cadre de l'enseignement traditionnel. La collection des *Clavecinistes français* [5] s'enrichit d'un 4e volume, où figurent quelques œuvres comme les Menuets de Platée, ou la Sarabande de Dardanus, qui ne me paraissent pas rentrer dans le domaine immédiat des pièces de clavecin, mais dans celui de l'orchestre. M. **Henri Maréchal** publie 124 *pièces d'orgue* [8] échelonnées du XVe au XVIIIe siècle ; beaucoup d'entre elles, motets, fugues ou psaumes à plusieurs voix sont à connaître, surtout celles des Primitifs, comme Okeghem, Josquin des Prés R. de Lassus ; les réduire pour le clavier de l'harmonium ou du piano était une entreprise épineuse ; il fallait toute l'habileté de M. Maréchal pour que la transcription ne devint pas, comme bien souvent, une trahison.

INSTRUMENTS. — L'édition populaire française [3] publie *trois Sonates en Trio* (piano et deux violons), l'une de **Corelli**, l'autre de **Vivaldi**, la troisième de **Haendel** ; et deux quatuors bouffes de **Corrette**, *Margoton* et l'*Allure*. Reconnaissons, malgré tout le respect dû aux vieux maîtres, que parfois, certains passages de la plus lamentable indigence y voisinent avec les plus pures beautés. Voici maintenant trois sonates modernes pour piano et violon : celle de M. **Emmanuel** [5], œuvre saine et forte, où la rigueur des développements s'allie à un très grand charme mélodique ; celle de M. **Thirion** [5], de rythme puissant, d'inspiration généreuse ; celle de M. **Dupin** [5], très tourmentée, très imprévue d'écriture, très vétilleuse d'exécution. Parmi les œuvres de moins longue haleine, une *Légende* pour violon et piano de **Ermend Bonnal** [5] dont les sonorités savoureuses nous font rêver de quelque orchestre mystérieux et féerique ; une *Fantaisie* pour flûte et piano, et une *Légende* pour harpe, de **Gaubert**, musique de virtuose qui rappelle certaines pages de l'école romantique, et non des meilleures.

Passons aux œuvres de cette jeune école hongroise qui s'affirme tous les jours plus intéressante : les morceaux reçus aujourd'hui marquent un assagissement sur ceux que nous entendîmes à Paris il y a quelques années ; ce sont : de M. **Leo Weiner**, une *Ballade* [6] pour clarinette et piano, très séduisante de couleur, et suffisamment exotique pour piquer notre curiosité sans pourtant effarer personne ; de M. **Nandor Zsolt**, une petite feuille d'album, les *Libellules*, pour violon et piano [9], morceau de salon, appelé à un légitime succès ; de M. **Antoine Molnar**, deux œuvres extrêmement remarquables, une *Sérénade* [6], pour violon, clarinette et harpe, scintillante comme une nuit d'étoiles ; et une *Fantaisie* pour flûte et piano, sorte de Rapsodie qui passe par toutes les nuances de la tendresse, de la fureur et de la passion. Ce même Antoine Molnar, qui sait s'exprimer par les moyens les plus restreints est encore l'auteur d'une charmante et facile petite *Sonatine* pour violon et piano, que termine un pimpant et coquet petit finale à la hongroise. Nous n'avons pas souvent affaire à une personnalité aussi distinguée et aussi complète.

Est-ce tout ? Non ; il y a encore un *Trio* de M. **Chapuis** [5], dont le dernier morceau, s'inspire assez heureusement d'une vieille chanson populaire ; il y a 22 *courtes leçons*, pour violon et piano, par **Henri Maréchal** [10] écrites dans un but pédagogique, mais non dénuées de mérite musical ; il y a une réduction pour piano et violoncelle du *Lied* et *Scherzo* [5] de **Florent Schmitt** ; il y a un *Triptyque* de M. **Saint-Saëns** [5], dont la clarté et la franchise toutes classiques nous seront un délicieux soulagement après tant d'œuvres alambiquées ou nuageuses... il y a..... mais le désespoir me prend en apercevant encore *Cinq Quatuors* de M. **Elek Kirchner** [6]....., j'y reviendrai. V. P.

Çà et Là

CHANGEMENT D'ADRESSE. — La *Société Musicale Indépendante* change de domicile. M. A.-Z. Mathot n'ayant pu, à son vif regret, continuer à assumer les absorbantes fonctions de Secrétaire Général, le Comité a confié à M. Rey, le distingué directeur de la Société Philarmonique, le soin d'organiser ses auditions. C'est donc à l'*Agence Musicale de Paris*, 9, rue de l'Isly (Tél. 211-52) que les Sociétaires de la **S. M. I.** sont priés d'adresser désormais les manuscrits, cotisations, demandes de renseignements et en général toutes les communications concernant la Société.

***

M. A. von Gross nous prie d'insérer la protestation suivante :

PROTESTATION

Le bruit ayant circulé qu'il était question de monter " PARSIFAL " de Richard Wagner prochainement à Monte Carlo, quoique les œuvres du Maître fussent protégées jusqu'au 1er janvier 1914, je tiens à déclarer, en ma qualité de mandataire-fondé de pouvoirs de la famille Wagner, qu'AUCUNE autorisation n'a été donnée et NE sera donnée, et qu'il sera procédé contre toute représentation illicite de " Parsifal " par toutes les voies de droit.

Bayreuth, le 22 novembre 1912.

(signé) A. von Gross.

***

Après une longue et douloureuse maladie Joaquim Malats vient de mourir. Depuis deux ans il n'avait pu reparaître devant le public et avait donné à Barcelone son dernier concert, au cours duquel il joua l'*Iberia* d'Albeniz avec une virtuosité prodigieuse. On se souvient qu'il avait remporté, le premier, le prix Diémer. Paris l'appréciait et l'aimait. On regrettera ce parfait musicien qui disparaît en pleine jeunesse et en plein talent.

***

Le *Tout-Paris* 1913 vient de paraître, encore en avance sur les années précédentes, pour répondre au désir maintes fois manifesté, de ses abonnés.

Mais cela n'a pas empêché cet annuaire d'enregistrer les nombreux déménagements d'Octobre dernier, qui font s'accentuer de plus en plus l'exode des Parisiens vers les quartiers de l'Ouest où de nouvelles voies sont créées chaque année, sur la rive droite et la rive gauche.

Avec ses suppléments mensuels dont la vogue va croissant, le *Tout-Paris* est et reste le seul annuaire réellement mondain adopté par la société française et étrangère.

A. La Fare, éditeur, 55, rue de la Chaussée d'Antin.

***

De M. Léoncavallo ces fortes paroles :

" Je voudrais que les musiciens italiens aient plus de confiance en eux-mêmes et subissent

moins l'influence de la musique d'au-delà les Alpes. Notre patrimoine artistique est sacré : il est de notre devoir, non seulement de le garder, mais d'en faire connaître la valeur aux jeunes gens qui vouent à l'étude de la musique et à la composition leurs plus belles années.

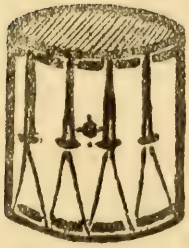
La critique voudra, je l'espère juger mon œuvre pour ce qu'elle est et non pour ce qu'elle aurait pu être. Je dis ceci, parce qu'il arrive parfois précisément le contraire : l'œuvre est laissée de côté et on se perd en paroles vaines pour enseigner au musicien la voie qu'il devrait suivre. Je ne suis plus un jeune homme encore incertain du meilleur chemin : désormais ma voie est tracée, et j'y marche vers mon but hardiment et sûrement. "

***

Un poste de professeur de piano (femme) est actuellement vacant à l'Ecole Nationale de Musique de Cambrai. Les candinats devront adresser leur demande d'inscription en indiquant leurs titres à Mr le Directeur de l'Ecole Nationale, avant le 30 décembre 1912.

Le concours aura lieu à Paris, au Conservatoire, vers le 15 janvier 1913. L'épreuve comprendra : 1° un morceau imposé ; 2° un morceau au choix ; 3° une lecture à vue d'un morceau inédit.

La titulaire recevra 1000 francs d'appointements par an pour dix heures de cours par semaine. Elle devra habiter Cambrai.



SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU 25 NOVEMBRE 1912

L'Assemblée est ouverte à la Bibliothèque de l'Opéra à 4 heures 1/4, sous la présidence de M. Ecorcheville, Président.

Sont présents : MM. Ch. Mutin, Prod'homme, Greilsamer, de La Laurencie, de Morsier, Banès, Boschot, Pasquier, Legrand, Vinée, Dolmetsch, Rikoff, Cucuel, M. Brenet, A. Tessier, Bouvet, Téneo, André Laugier, Quittard, Docteur Laugier, Peyrot. Mesdames Daubresse, Filliaux-Tiger & Sauvrezis. S'étaient excusés : MM. Gaveau, Gariel, Lyon, Maus. Mesdames Pereyra & Wiener-Newton.

Le Président déclare l'Assemblée ouverte, et fait part du décès de M. A. de Bertha, membre de la Société. Il transmet aux amis de M. de Bertha, l'expression des très vives condoléances de la Section. Après une courte allocution, il donne la parole au Secrétaire Général pour la lecture du procès-verbal de la dernière Assemblée Générale qui est adopté à l'unanimité. Le Secrétaire Général et le Trésorier donnent ensuite lecture de leurs rapports, qui sont adoptés à l'unanimité.

L'Assemblée procède ensuite à l'élection de son Bureau. Sont élus : MM. A. Boschot, J. Chantavoine, J. Ecorcheville, L. de La Laurencie, L. Laloy, P. Landormy, Ch. Mutin, J.-G. Prod'homme & H. Quittard. La Séance est levée à 5 heures 1/2.

Le Bureau s'est réuni en Séance le 29 Novembre, pour l'élection du Comité. Ont été élus :

Président : J. Ecorcheville. — *Vice-Président* : L. de La Laurencie. — *Secrétaire Général* : J. Chantavoine. — *Trésorier* : Ch. Mutin. *Membres du Bureau* : MM. A. Boschot, L. Laloy, P. Landormy, J.-G. Prod'homme, H. Quittard.

SÉANCE DU 2 DÉCEMBRE 1912

La Séance est ouverte à la Bibliothèque de l'Opéra à 4 heures 1/2, sous la présidence de M. J. Chantavoine, Secrétaire Général, en l'absence de M. Ecorcheville, Président, et de M. L. de La Laurencie, Vice-Président.

Étaient présents : MM. Bouvet, Téneo, Poirée, Peyrot, Tessier, Docteur Laugier, Vinée, Cucuel, Cesbron, Dolmetsch, Lefeuve, Docteur Marage, Ch. Mutin. Mesdames

Lefeuve, M. Brenet, Sauvrezis, Daubresse & Gallet. Après la lecture du procès-verbal de l'Assemblée Générale qui est adopté sans observation, le progamme suivant est exécuté :

Musique Anglaise des 16me et 17me Siècles pour les Violes ; sous la direction de M. Arnold Dolmetsch.

1. *Pavane* pour cinq Violes — Thomas Tomkins (c. 1600).

2. *Le Coucou* pour Soprano et cinq Violes — Anonyme (c. 1600).

3. *Allemande et Courante* pour deux Lyra-Violes — Alfonso Ferrabosco (1609).

4. *Chi pue Mirarvi* Fantaisie pour cinq Violes — Giovanni Coperario (c. 1610 John Cooper)

5. *Prélude et Sarabande* pour Basse de Viole seule — William Young (c. 1610).

6. *Suite* pour quatre Violes : a) Fantaisie, b) Courante, c) Air, d) Sarabande. — Matthew Locke (c. 1650).

Violes : — M. Arnold Dolmetsch (Dessus), Mme Arnold Dolmetsch (Alto, Basse et Lyra-Viole), Mlle Jacquemin (Dessus), Mlle De Lens (Lyra-Viole et Basse), Mlle Horne (Ténor).

Soprano : — Mlle Jacquemin.

S. I. M.

MERCURE MUSICAL ET REVUE MUSICALE

Revue mensuelle illustrée fondée par la

Société Internationale de Musique

(SECTION DE PARIS)

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts

---

DANS CE NUMÉRO :

La Rédaction . . . . . *A nos Lecteurs* . . . . . i-iv
André Suarès . . . . . *L'Homme qui improvise* 1
C. van den Borren . . . *Les Virginalistes anglais* 13
Robert Chauvelot . . . *Choses d'Asie* 35
Bagnolet . . . . . *Les Festes de Bacchus, — Musique de Bernard Naudin* 41
J. E. . . . . . *Les Livres* 46

LE MOIS

Em. Vuillermoz . . . . *Les Théâtres* 53
Claude Debussy . . . . *Concerts Colonne* 58
Vincent d'Indy . . . . *Concerts Lamoureux* 59
René Lyr . . . . . *Enquête sur le théâtre musical belge* 61
E. Tinel 64
E. Heintz-Arnault . . . *Lettre d'Allemagne* 65
Henri Marechal . . . . *Le Salon des Musiciens Français* 66
Swift . . . . . *Les Faits du Mois* 68
Revue de la Presse 69
Erik Satie . . . . . *Mémoires d'un amnésique* 71
Çà et là 72

Rédacteur en chef : EMILE VUILLERMOZ

Rédacteur pour l'Allemagne :
E. HEINTZ-ARNAULT
Berlin, 13, Stuttgarterplatz.

Rédacteur pour la Belgique :
RENE LYR
Boitsfort-Bruxelles.

CONCERTS DE LA "LIBERA ESTETICA"

DE FLORENCE

3, VIA MICHELE DI LANDO, 3

Directeur Artistique : PAOLO LITTA

PATRONAGE :

SA MAJESTÉ LA REINE MÈRE, LA REINE MARGUERITE D'ITALIE

"Die Alt-Italienische Arie"

IDA ISORI

UND

Ihre Kunst des Bel-Canto

VON

Dr. RICHARD BATKA

(Dozent an der K. K. Akademie fur Musik u. Darstellende Kunst in Wien)

chez HELLER 3 Bauernmarkt, 3 WIEN-LEIPZIG

IDA ISORI ALBUM

Volumes d'Airs anciens italiens, revus, corrigés et rédigés par

IDA ISORI

avec la reconstitution complète dans le style Monteverdien (basses et harmonisation du *Recitatif* et *Lamento d'Arianne* de Claudio Monteverdi (1567-1643) par IDA ISORI

Universal Edition-Vienne Leipzig

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06607 750 2

B. P. L. Bin
AUG 26 191